

MELLÉKZÖREJ

BACKGROUND NOISE



Károli Könyvek
tanulmánykötet

Károli Books
Collection of Papers

Sorozatszerkesztő / Series editor:
Sepsi Enikő

A szerkesztőbizottság tagjai / Members of the Series Editorial Board:

Balla Péter, Bozsonyi Károly, Csanády Márton, Fabiny Tibor,
Homicskó Árpád, Kendeffy Gábor,
Sepsi Enikő, Szenczi Árpád, Törő Csaba, Zsengellér József

MELLÉKZÖREJ



ÍRÁSOK VISKY ANDRÁS
HATVANADIK SZÜLETÉSNAPJÁRA

BACKGROUND NOISE



ESSAYS AND PAPERS IN HUNGARIAN, ENGLISH,
AND FRENCH IN HONOR OF ANDRÁS VISKY'S
SIXTIETH BIRTHDAY

SZERKESZTETTE / EDITED BY:

SEPSI ENIKŐ

TÓTH SÁRA

Felelős kiadó / Publishing Director: Sepsi Enikő, a KRE BTK dékánja

Károli Gáspár Református Egyetem /
Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary
Kálvin tér 9
H-1091, Budapest, Hungary
T: (+36-1) 455-9060

Koinónia Kiadó
Igazgató: Zágoni Balázs
RO-400344 Cluj, str. Mărginașă 42.
Tel/Fax: 00-40-264-450119
Email: office@koinonia.ro
www.koinonia.ro

© Szerzők, szerkesztők / Authors, editors, 2017

© Károli Gáspár Református Egyetem

Károli Gáspár University of the Reformed Church in Hungary, 2017

© L'Harmattan Kiadó / L'Harmattan Publishing, 2017

© Koinónia Kiadó / Koinónia Publishing, 2017

ISBN 978-963-414-313-0

ISSN 2062-9850

Olvasószerkesztők / Editorial assistants:

Daray Erzsébet; Molnár Illés; Marjai Éva; Prontvai Vera; Szommer Hajnalka
Anyanyelvi lektorok: Ailisha O'Sullivan; Gwen Henderson; Nicolas Toubanc

A kiadó kötetei megrendelhetők,
illetve kedvezménnyel megvásárolhatók:
Volumes may be ordered , at a discount, from

L'Harmattan Könyvesbolt
1053 Budapest, Kossuth L. u. 14–16.
Tel.: +36-1-267-5979
harmattan@harmattan.hu
webshop.harmattan.hu



TARTALOM



| | |
|-------------------------------|----|
| Szerkesztő előszava | 9 |
| Editorial Preface | 11 |

I. SZÉPIRODALOM

| | |
|---|----|
| SZABÓ T. ANNA: Mélyben | 15 |
| RÖHRIG GÉZA: türelem | 18 |
| TOMPA GÁBOR: Lélekvásár | 19 |
| KOVÁCS ANDRÁS FERENC: András mártíriuma | 20 |
| DEMÉNY PÉTER: Márvány | 23 |
| HEVESI JUDIT: Közeledik a hivar, Schlésingeréknél már esik | 25 |
| DOMOKOS JOHANNA: Revolver – egy konferencia New Yorkban | 27 |
| DRAGOMÁN GYÖRGY: Krumplicukor | 39 |
| LÁNG ZSOLT: Ki lehetne? | 40 |
| BALOGH MÁRTON: Harmóniavirág | 49 |
| TOMPA ANDREA: Eleonóra könyve: Részlet az <i>Omerta. Hallgatások könyve</i> című regényből | 52 |
| BOGÁRDI SZABÓ ISTVÁN: Szárnyas zs-oltár – hungaricus quoque, szintűgy Visky Andrásnak | 67 |

II. ESSZÉ

| | |
|---|-----|
| HORVÁTH LEVENTE: Fides quaerens relatum | 75 |
| FALUS ANDRÁS: Emlékfoszlányok Visky András születésnapja alkalmából | 99 |
| DARÓCZI ANIKÓ: Hídnői barátság | 103 |
| TILLMAN JÓZSEF A.: Fali aforisztika – Ladomi lelet | 105 |
| SZŰCS TERI: Tüntetés – mint performansz – mint tanúság: Hatvan mondat 2017-ben | 107 |
| NÁDORI GERGELY: Ezt minek kell megtanulni? A közoktatás szerepe és struktúrája | 113 |
| ZALATNAY ISTVÁN: A magyar református lelkiség jövője | 117 |

TARTALOM

III. TANULMÁNY

MOLNÁR ILLÉS: A szív sötétkamrája:

Traumaemlékezet és szakralitás Visky András költészetében 125

PRONTVAI VERA: Amikor Isten késni látszik:

A transzformáció köre a *Visszaszületés* című színielőadásban 141

RADNÓTI ZSUZSA: A történelem színháza Közép-Európában 153

TÓTH SÁRA: A blaszfémia mint határsértés:

Kultúrtörténeti, esztétikai és teológiai reflexiók 161

SEPSI ENIKŐ: Rituálék Valère Novarina műveiben 177

MÁRTONFFY MARCELL: Az Úr színrevitele – Szó, csend, zene:

Esterházy Péter: *Mercedes Benz* 189

KOCZISZKY ÉVA: Tűzfiúság Iwan Goll költészetében 207

BERSZÁN ISTVÁN: Kreatív írásgyakorlatok a természet és a kultúrák között . . . 217

GYÖRGY PÉTER: Az eszkatológiai válság tükre:

A kortárs kultúra teológiai fordulata 229

NAGY KÁROLY ZSOLT: Nyomot hagyni: Az emlékezés református tájai 239

BALOGH JUDIT: Reformáció és ellenségkép 251

FABINY TIBOR: A szabadságról – miltoni hangszerelésben 261

IV. ESSAYS AND PAPERS IN ENGLISH

ANDREI ȘERBAN: Theory Divides, Experience Unites:

Notes, Inspired by Peter Brook, Dedicated to András 277

KARIN COONROD: Unconsumed Bush of Fire:

Upon the Sixtieth Year of Visky András 285

DĂNUȚ MĂNĂSTIREANU: Blessed Be the Poet 287

DAN CHRISTMANN: Singer of Heart Sounds: A Theory of Theatrical Divinity . . 301

V. ESSAIS ET ÉTUDES EN FRANÇAIS

MIHAI MĂNIUȚIU: Le rire de Visky – un souvenir 317

GEORGES BANU: Un théâtre mental 319

ANCA MĂNIUȚIU: Ionesco, un « spécialiste » de la critique de la critique 325

DANA MONAH: Spectacles enfermés 337

Visky András munkáinak válogatott bibliográfiája 347

Tabula Gratulatoria. 367

SZERKESZTŐ ELŐSZAVA



ITTHON VAGYUNK!

Kedves András!

Egyszer Kolozsváron egy előadóteremnyi egyetemistának tartottál előadást, és a mikrofon meglehetősen zörgött. A nagy sokára felvonuló technikusoknak azzal köszönted meg a segítséget, hogy hálás vagy, hiszen, mondtad, „melléköreinek elég vagyok én is”. Mi pedig, barátaid, tanítványaid és tisztelőid most tovább fokozzuk a zajt – ezzel a könyvvel bátorkodva hozzátenni a mi mellékörejeinket is, születésnapod alkalmából.

Mellékörej. A családotból hozott szelíd, önironikus humor generációkat tanított arra, miképpen lehet felszabadultan kicsinek lenni. Kicsinek lenni és otthon lenni. Pozsonyban, jobban mondva Bratislavában jártunk egyszer, jómagam talán először életemben, és a Koronázó templomban kissé érzékenyültem, beleringatva magam a nemzeti mélabúba. Ekkor derűsen megjegyezted: Barátaim, itthon vagyunk.

Otthon lenni és kicsinek – lelki szegénynek? – lenni: a boldogság látszatra oly egyszerű, jézusi kulcsa. Márpedig, ahogy nemegyszer kijelentetted, az embernek kötelessége, hogy boldog legyen. Kemény életprogram, hiszen (Kertész Imre nyomán) azt is megtanultuk Tőled, amit többen kifejtenek e lapokon: a fogság nem csak cellában élhető meg – egyetemes világtapasztalat. Itt kell tehát megvalósítani a boldogságot, és a szabadságot is, „boldog rabsággá” változtatni, ahogy börtönviselt testi és lelki szüleid tették. Otthonná tenni a trauma helyszínét.

És úgy tűnik, nem csak nekem alapélményem ez: e kötet nem egy szerzője számol be arról, hogy a Veled és a Tiéiddel való találkozás egyszerre volt hazaérkezés és világok megnyílása – egyszerre új és otthonos. Aki révbe érkezik, annak már semmi nem lehet új, s ezért a hitet sohasem révbe érkezésnek, hanem a hazaérkezésért folytatott küzdelemnek láttattad. Ugyanígy látod a művészetet is, amely a maga módján, sajátosan, de mindig Jóbként perlekedve kéri számon az Örökkévalótól saját számkivetettségét.

Nem beszélhetek senki helyett. Hogyan is foglalhatnám össze általánosságban, hogy a Téged tisztelők nagy hadában személy szerint ki-ki mit kapott Tőled? Tény, hogy amiről egy darabig azt hittem, hogy az én saját és külön bejáratú élményem, azt szó szerint visszahallottam idősebbektől és fiatalabaktól, számtalan tanítványodtól és barátodtól: „Nélküle nem lennék az, aki ma vagyok.” Mert amikor Visky András rátalál bármely kreatív és a világ nagy kérdéseivel őszintén viaskodó emberre, amikor Visky András *Rád* talál, akkor az idő egy időre megáll, és helyébe lép a találkozás jelene, buberi értelemben. Visky András beszélget Veled. A delejes kék tekintet megérint, átváltoztat, és úgy érzed, „kiváló ember” vagy (így szokta fogalmazni), tele ígérettel, hogy feladatod van a világban, és hogy ő el is várja tőled, hogy ezt a feladatot elvégezd. Felszabadulsz, és elhiszed neki, hogy csak annak a „gyönyörűséges hiábavalóságnak” van értelme, amivel foglalkozol: a versnek, a színháznak, a regénynek, a filozófiának, a tanításnak, a festésnek, az írásnak vagy az alkoholisták mentésének. Meg Istennek, meg a teológiának, persze. És akkor véged.

Ez a találkozás tarthat egy délutánig, egy hétig, vagy évekig. Aztán mire felocsúdsz, ő továbbáll, de meg kell értened, tovább kell mennie, mert még sok találkozás vár rá. Hidd el, időnként még összefuttok, és beültök majd egy italra.

András, ha szeretnéd végre megtudni, ha alapos, átfogó és kimerítő ismereteket kívánsz szerezni arról, hogy ki vagy, olvasd el ezt a háromszáz oldalt.

A kötet szerzőivel, valamint szerkesztőtársaimmal, Sepsi Enikővel, Molnár Illéssel, Prontvai Verával, Daray Erzsébettel, Marjai Évával, Szommer Hajnal-kával és Ailisha O’Sullivannel együtt kívánunk Neked nagyon boldog születésnapot, és még nagyon sok találkozást!

Tóth Sára

EDITORIAL PREFACE:



WE ARE AT HOME

DEAR ANDRÁS,

You once delivered a lecture to a roomful of university students, and the microphone was rattling. You asked the team of technicians to fix the problem. “Thank you very much,” you said. “After all, I make quite enough background noise myself.” Now we, your friends and admirers, are adding to this noise with this book, a clamorous birthday present for you.

Background noise. The gentle, self-deprecating humour typical of your family taught generations how to be happily small. Small and at home. Once we strolled through the city of Pozsony, or rather Bratislava, and at the sight of all the tombs and monuments to great Hungarian historical figures in the Coronation Church I was on the point of lulling myself into a pleasant stupor of national self-pity. And then you serenely said: Friends, we are at home.

To be at home and to be small – poor in spirit? – Jesus’ apparently simple recipe for contentment. And as you have declared more than once, it is our duty as humans to be happy. A tough task for a lifetime. The authors who discuss your dramas in these pages point out how you suggest, touching on the ideas of Imre Kertész, that we do not need prison cells to be prisoners, since being a prisoner is a universal experience. We must achieve happiness and freedom in this world, turn it into a “happy captivity”, as your corporeal and spiritual parents did in Ceaușescu’s jail cells. We must make the scene of trauma a home.

Apparently this experience, which was foundational for me, has been similarly foundational for others: many of the authors in this volume experienced meeting you and yours as both a homecoming and a gateway to new worlds. Both familiar and new. You have always seen faith as an agonizing journey home, rather than as an arrival. There is nothing left, nothing new, for those who think that they have arrived. This is how you see artists, too, who, with the passion of Job, summon the Almighty and protest against their own exile.

I cannot speak for others. How could I possibly summarize the variety of ways in which you have enriched those with whom you have come into contact? As a matter of fact, it turns out that what I had considered my own unique and

special experience is shared by hosts of people, younger and older, your disciples and friends. They have repeated my sentiments word by word: “Without him, I wouldn’t be who I am.” When András Visky finds a creative person struggling with the great mysteries of existence, when András Visky finds *you*, time stops for a moment and is replaced by the present of the encounter, in the Buberian sense. You are talking with András Visky. His mesmerizing blue eyes touch you and transform you, and you feel you are great, full of promise, with a unique task and vocation in the world, a task he fully expects you to accomplish. You feel liberated, and you believe him when he tells you that only that particular “beautiful futility” which happens to be your work makes sense: whether poetry or theatre, fiction or philosophy, teaching, painting, writing, or saving alcoholics. And God, of course, and theology. And then you are done.

This encounter can last for an afternoon, a week, or years. And when you wake up, he is gone. But you have to understand: he must move on to ever new encounters. Don’t worry, you will still bump into each other and sit down for coffee once in a while.

András, if you want to come to a thorough and comprehensive understanding of who you are, read these three hundred pages.

Together with the authors and fellow-editors (Enikő Sepsi, Illés Molnár, Vera Prontvai, Erzsébet Daray, Éva Marjai and Ailisha O’Sullivan), I wish you a very happy birthday and many more encounters.

Sára Tóth

I. SZÉPIRODALOM



MÉLYBEN



SZABÓ T. ANNA*

naplójegyzeteimből; Visky Andrásnak

1.

Senki jön a semmiből.
Senki megy a semmibe.
Nem függök már senkitől.
Nem számítok senkire.

Akaszkodni? Csak a hit.
Az is csupa gyávaság.
Valamiért valamit.
Semmiszív és semmiág.

Én istenem, pedig én.
Ő istene, ő hite.
Mi istenünk – hol a mi.
Semmi menne semmire.

Üres, üres. Nincs fohász.
Hova oda. Nincs csoda.
Soha nem lehet sohább.
Semmit senki sehova.

* (1972–) József Attila-díjas költő, műfordító. Budapesten él férjével, Dragomán György íróval és két fiukkal. Számos verseskötet után 2016-ban *Törésteszt* címmel novellái jelentek meg a Magvető kiadónál.

Magam tépem ki a számból,
sebet szakít a horog.
Lezuhanok. Vízből porba.
Levegőért kapkodok.

2.

Fekete gömb sötét tömb
nyakamon a gallér
vérbe mártott görbe penge
vigyorog a böllér

torkom a rés kicsorgok
vicsorgok a kőre
koponyám ha nekikoppan
fekete lesz tőle

fekete tömb sötét gömb
körbe vagyok törve
árva vagyok nincs több részem
résre vagyok zárva

3.

ha levegőt
ha még egyszer vehetnék
ha magamhoz az eget
az egész
magasságot
ha még

ha magasan
ha az egész
ha még egyszer
eget
ha levegőt
ha magamhoz
ha még

4.

Magam
örvényében

önként
örökre

ki

ki szabad
kiszabadul

ki

önként
örökre
ki

hova

TÜRELEM



RÖHRIG GÉZA*

ez nem eső
ez csak az angyalok nyála
dicséret után
ha kirázzák a
trombitát

igazi ostoros eső kell ide
pufók vízgilisztákkal az ablakon
árkokban vágózó patakokkal

eső mely alsóneműnket is átázza
egész éjen át szakadó sűrű lánc
eső mitől holnap is szortyog még a föld

ám a felhők csak a homlokunkon gyülekeznek

végül átölmosodik az ég
s egy tömzsi templomtorony keresztje
vastag fellegek e hasfelmetsző jackje
hirtelen vágással utat nyit a jónak

zuhog az áldás

víz víz víz

* Költő. Visky András (egyik) New York-i barátja.

LÉLEKVÁSÁR



TOMPA GÁBOR*

a hatvanéves Visky Andrásnak

Faust kiissza Mefisztó borát,
keserű cseppek csurognak le torkán,
s bent kétség tépi lelkét, mint az orkán,
mely mennybe fújja vétkes szók porát...

Kegyelmet Isten mindig jókor ad,
predesztinált, mint bonbonmeggy a tortán,
s próféták hangját írásokba fojtván,
égig zúgatja vesztesek korát!

A pusztulás kertjében lépegetve
elképzelel, hogy mindez szép lehetne,
de lentről hozzá haldokló kiált...

Egy mozdulat s már széthúzva a függöny –
egy hangot lát átfényleni a füstön:
Atya szólítja tékozló fiát.

* (1957–) színházi rendező, a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója és főrendezője, egyetemi oktató, filmrendező, színészpédagógus, költő. Visky Andrásval a kilencvenes évek óta folyamatosan együtt dolgoznak. Ennek gyümölcse számos színházi előadás és a *Romániai magyar négykezesek* című verseskötet is (Jelenkor, 1994).

ANDRÁS MÁRTÍRIUMA



KOVÁCS ANDRÁS FERENC*

Egy ismeretlen El Greco-kép vázlata,
Visky Andrásnak

Mennyi faanyag
Van egy halászbárkában –
Hát egy keresztben?

Számítgatta még,
De már rég nem halászott –
Vízre kifutván

Bárkák nélküle
Ringtak, hálót nélküle
Húztak a társak.

Elhivatott volt,
Hírlett, első tanítvány –
Kinek lehetett

Ő tanítványa?
Minek, s hányadik boldog
Elhivatottja,

* 1959-ben született Szatmárnémetiben – költő, esszéíró, műfordító, dramaturg. Jelenleg Marosvásárhelyen él, a *Látó* című szépirodalmi folyóirat főszerkesztője, és egyben a lap versrovatának szerkesztője is. Negyvenhárom kötete jelent meg, a legutóbbi egy úgynevezett „Nagycsaládi egerészeti verseskönyv”, az *Egerek könyve* (Magvető, 2015). Az ünnepelt és immár hatvanadik Visky Andrást nemcsak jó druszájának, hanem barátjának és főleg igaz költőnek is tudja, ismeri még a múlt század nyolcvanas, fényekkel setétlő éveinek elejétől – jelenkorunk setétlően fényeskedő minden pillanatáig. Isten ingyen kegyelmét illetőleg – még ezután is, mindenenken innen és túl, szeretettel.

Ő, az utolsó?
S mily szeretet szavának
Hű meghallója?

Csodákat sem tett,
Csak számolt a világgal:
Öt hal, két kenyér.

Annyi, ha még van,
Szólott, s göndörödő, ősz
Hajába túrt – van,

Ennyi akad tán...
S elhallgatott – különben
Túl sokat beszélt:

Szórakozottan,
Szóra közömbösen, úgy
Kérdezgetett is.

Később a szkíták
Között élt, térítgetett,
Kevés sikerrel.

A szkíták szkíták
Maradtak – számtalan kő
Nomád mederben.

Ki tudja, miket
Hirdethetett nekik? Hogy
Öt hal, két kenyér?

Aztán Patraszban
Mefeszítették... Mire
Fel? Miért, kiért,

Kihez kötözték
Megtört tagjait?... Kire
Számíthat, kire

Nézzen egy X-re
Feszítve?... S ki ő, aki
Egyetlen betű

Lett a világban –
Egy lény, egy ismeretlen
Szám, együtttható?

MÁRVÁNY



DEMÉNY PÉTER*

Visky András *Goblen* című versének ihletésére

Jámborság – az nem kereszténység,
szobor csupán, halottabb, mint a kövek,
csak a szempillája verdes.

Önök nem tudhatják, hogy
borul az emberre saját alkata,
hogy sejlik fel a látszólagos jóakarat
mögül a szemforgatás.

Hogy nyílik meg a tenger,
és zuhan vissza rögtön,
magával rántva a képmutatót
könnyörtelen hullámaiba.

Jöjjenek, megmutatom,
milyen a tenger, ha nem
hazug. Fövenye simogat,
apálya nem csaló,
holdja hűvös, de meleg.

* 1972-ben született Kolozsváron, ahol negyvenkét évig élt. Írt, dolgozott kiadónál, újságnál, rádiónál, hírügynökségnél, egyetemen. Vers-, próza- és esszékötetei jelentek meg, két darabját mutatták be. Kilenc éve a *Látó* szépirodalmi folyóirat esszészerkesztője, három éve Marosvásárhelyen él. Azt hitte, minden Kolozsváron fog történni – nem így alakult. Visky Andrást azonban ott ismerte meg, *Goblen* című verseskötetének és *Hamlet elindul* című esszéválogatásának nagy rajongója volt és maradt. „Zuhogott az eső, ő nevetett.”

Mit keresnek itt a parton,
velem? Most menjenek:
emberkereszt, lefúródom
a homok igazáig.

KÖZELEDIK A VIHAR, SCHLÉSINGERÉKNÉL MÁR ESIK



HEVESI JUDIT*

1.

Azt mondtam neki,
hogy nincsenek érzéseim,
de azért maholnap látni szeretném
és azóta sem tudom, mi értelme
volt hazudni
inkább folytattam,
hogy tegnap találkoztam egy énekessel,
aki egy oktávot veszített a hangjából,
végre egy komolyan vehető tragédia,
és ő azt mondta,
a konyhaasztalán tartja az első könyvemet,
hátulról kezdte az olvasást,
szerintem a sportrovatot kereste.

2.

Aztán azt mondtam neki,
küldjön egy képet
és egy péntek délelőtt
megkaptam tőle
a világ legszebb képét
reggeli telefonos
ennyt írt mellé
én meg hogy gyönyörűszép
és nagyon köszönöm

* 1990-ben született Hódmezővásárhelyen. A Corvina Kiadó és a Rózsavölgyi és Társa Kiadó munkatársa. Első kötete, amelyet Visky András mutatott be, *Hálátlanok búcsúja* címmel 2015-ben jelent meg a Magvető Kiadónál. Ugyanitt jelenik meg második kötete *Holnap ne gyere* címmel 2017-ben.

a hódara
mintha szárazsampon
a wesselényin
egy félig lekötözött szemű férfi
szépnek talál
mindenki másra vágyik
ezt inkább nem mondtam el neki,
csak hallgattam és mentem előre
csöndesen taposva fehéret
félni kezdtem egy félidegen elvesztésétől
nincs irodalom
vagy minden az

REVOLVER

EGY KONFERENCIA NEW YORKBAN



DOMOKOS JOHANNA*

(részletek)

...

/második nap, ugyanazon a napon/

ereszkedünk, leszállunk, a megnyílt repülőcsőből
kilépünk – és most egy szuszra mondd, hogy –
*a Föld első számú üzleti, kereskedelmi, egészségügyi, oktatási,
kutatási, fejlesztési, technológiai, média-,
művészeti és szórakoztatóipari központjába, huh,*
könnyedén húzom
görgős csomagom át a *US customon*
a meleg zöld képernyőn
mindenik ujjamról lenyomat
megkeresem a vonatjáratot, melyről
a repülő filmtékájában tájékozódtam –
valakinek eszébe jutott illet készíteni,
s nekem könnyebb attól e pillanat,
melyhez társul egy házaspár
ki szintén a penn station felé,
színekkal és erővel telt vámosnő utasítását követve
haladunk is tovább, mily könnyedén,
ők is először, ausztráliából,
igen, tavaly áprilistól októberig
a kultúreurópát járták, árvíz miatt nem jutottak
el budapestre, most pár hónapra észak

* Költő és kultúrakutató, számos egyetemen tanított (mint például Humboldt Egyetem, Berlin, Kalifornia Egyetem, Los Angeles, jelenleg Bielefeldben és Budapesten). Visky András munkássága, embereket összekötő művészete, lelkesége pályakezdése óta példaképe. A kötetben közölt versnaplórészlet András ösztönzésének köszönhetően nyerte el végleges formáját.

amerika, new york után irány toronto
 vancouver és onnan
 hawaiiön keresztül a visszaút
 pár napig *sex and the city* városában sétálnak
 – miért nem ezt néztem meg a repülőn?
 majd hazafelé menet... –
 penn stationnál kiszállni, a kísérteties labirintusban
 követni a 7th street tábláit, el a drága rózsák mellett
 fel és ki a magasra nőtt házak közé, sürgő-forgó
 emberek mellett kacsalábú épületek társulnak hozzám
 kijelölve hosszan a város szűk ereit,
 magasságuk jól esik, süt a nap a még tartó hidegben
 a tömeghez kedvesebben viszonyulok
 ellensúlyoz amiképp máshol élek, mert
 sok minden az ellensúlyozódásban rejlik,
 nem az egyes póluson,
 délnek tartok cia rinne többnyelvű költőnőm
soho és ohno versoldalain
 ismerős üzletláncok, 21. század csalóka otthonosságának érzése
trader joe's, rite aid, marshalls, megértem kinek *mcdonalds*
subways, a vándorok szemzőjére kitett jelek,
 nem ütközünk egymásnak, bár mindenfelé tartunk,
 egy thai gyorsétkezdébe bemegyek, *dee daa*
 a neve, igen, fordítom magamnak: *die da* – tehát engem szólít
 kissé udvariatlan német modorban, mondaná anyósom
 a fiaimnak – hálás vagyok, hogy erre felhívja figyelmüket,
 szavak finomsága ha nem is a 'leg', mégis 'nagyon', míg
 leginkább szív és tiszta szó –
 ha ennyire elvetéltek tőlem a nyelvek,
 ha ennyire oktalan dobálóztam velük
 akkor legalább most egy finom, könnyed étkezés,
 s otthon pár thai receptet majd betanulok,
krieng gaengot frissen vágott zölkségekből, fűszerekből
 és garnélarákmasszából, mivel a thai ember számára
 az élelem fontos eszköze annak, hogy istenekkel
 érintkezzen: citromfű, gyömbér, kókusztej és koriander
 és most ízesítetlen rizs, majd tofu, gyömbér,
 brokkoli, gomba, murok (írom anyával)
 és egy meleg kamillatea,

– gyomromnak jót tegyél –
 utána tovább az utcákon, hullámzóan
 alacsonyodnak az épületek,
 drágulnak, szépülnek, ismeretlenülnek az üzletek,
 kávézók, kevés hotel, ha nem lesz mariah Máriám otthon
 hova állok tovább, megírtam-e az egészen pontos időt,
 mikor érkezem, azt hogy ma,
 itt állok, másképp nem tehetek,
 lépcsőházában kiszemelem *molnárt* és *ferenczit*,
 ahova adott esetben elsőként becsöngetek,
 de az épp leszaladó tini lányt, mintha csak vesztfáliából,
 megkérem, segítsen ki, európai telefonom
 nem működik, tudhattam volna előre,
 „igen, csupán két utcasarokra vagyok tőled”
 szól a válasz, és én jövök otthonával őfelé,
 megérkezik elegánsan, hét éve hogy nem
 láttuk egymást, legutóbb segesvárott, nem félegyházán,
 hol egykor mások petőfit és mi ott davidot,
 e vékony falú stúdiólakásban
 enyém az 1,5 m-es karzatos szófa,
 nemsokára megértem, miért kell a koporsónak
 test hosszúsága előtt meghajolnia,
 hétvégén átmegy két éjszakára
 a barátnőjéhez, és akkor enyém az ágy,
 most egy divatcégnél... miután január 31-én február 1-ével
 felmondtak, hol alapító tag volt, eurázsiai
 politikai és gazdasági szaktanácsadás
 üzletembereknek, de most művészibb,
 több mindenben kihívóbb a munka,
 ez az öt éve ideköltöző lány jobban megérezte
 és felbloggolta a várost, mint az itteniek
 kell a másság, a meta,
 köszönöm most és mindörökre hogy itt lehetek, ahol
 megbékül a világ bennem, és hogy-hogy:
 a szemlélődés feloldást hoz,
 örömet, másnak is?
 az éj a szimpla – jaj, dehogy – dupla
 ablakán át beszűrődik a *this city never sleeps*
 ha itt élnék fülhallgatóm lenne meditatív

zene természethangjaival, csendpótlékkal, de most
 a hűtő zúgása, szomszédok nehéz járása,
 a hátsó udvar és az utca zaja sem számít,
 belealszom az éjszakába
 és azt álmodom, hogy utazásom alatt
 egész végig versnaplózóm
 megajándékozom magam
 Tündér Ilonák rózsáival
 és érzem, ahogy felszabadulnak
 a versírásra ráhangolódó
 örömhormonjaim
 /mentés és nézz szembe vele/
 Ø

....

/negyedik nap/
 azzal ébredek, hogy
 charles frederick worth vagy af vandevoorst
 vagy akris, armani, balley, balenchiaga,
 emilie floge vagy kors – mely egyre megy,
 kettő és három között megint egy madár énekelt, most csend,
 nemsokára az egyetemre indulok,
 – a madárfajnak utána kellene néznem –
 a mai beiratkozásnál több százan leszünk,
 szekcióm csak holnap gyűl össze,
 addig nagy futkosás az előadások és *job talk*-ok között,
 utána greenwichbe indulok
 egy párhuzamos utcán tele vendéglőkkel,
 kávézókkal – megszokhatnám, hogy itt minden
 egymás társaságában van, a divat a divattal,
 a finansz a finanszal, zölddel a zöld,
 és elrejtett mély hittel az elrejtett mély hit,
 megint olyan helyeket látok,
 ahol gyorsan enni lehet, ezt meg akarom jegyezni,
 mégis elfeledi jetleges emlékezetem, a kávézóban háromszor is megkérdem
 a wifi kódot, de a 267 lafayette-et nem tudom megjegyezni
 mire lafayette-re gondolok megugrik a szám, és a kedves pincér
 átnyújt egy névjegykártyát, rajta a cím, ami egyben jelszó,
 de az internetkapcsolat itt is vacakol,

és nem tudom, hogyan fogom
 a pályázatokhoz szükséges anyagot elküldeni,
 a konferenciára való bejelentkezésnél egyik otthoni kollégámra
 várok, míg egy másikkal találkozom,
 meg akarom szólítani, de az első impulzus még egészen más nevet
 ad neki – utána beugrik –
 és megegyezünk abban, hogy bélaföldet nehéz megszokni
 annak, ki innen odaköltözik, legalább ezzel kapcsolatban
 egyet értünk, nem érezzük ezzel egyedül magunk,
 ha tudom, mi van, könnyebben kijövök vele,
 bár a nemkijövés is állandó tényező, mely helyenként eltérő
 arcait mutogatja,
 erdélyben otthon voltam, hisz odaszülettem,
 ugyanaz a ház kerttel, völgygel míg tizennégy nem lettem,
 és esterházyt parafrázálva, aki otthon van,
 az a nem-otthonossággal küszködik,
 és fáj a gyerekeknek hogy fekete bárány, kit a nagyoknak nem lehet szeretni,
 nyolc év múlva tovább egy harmadik országba,
 mely otthont nyújt a szívnek,
 eszményített helyem nem lehet tőlem elvenni,
 és ezennel kijelentem, hogy a mai naptól mindenkinek
 megengedem, hogy abban az otthonban éljen, melyben
 a legboldogabbnak érzi magát, ha valaki a 16. századi svédországban,
 hát tessék, legyen, vagy a nagy romániában, a nagy oroszországban,
 számi autonómiában, kárpátiában, egyesült országtalanságban vagy
 egyetlen mennyországban, hát legyen,
 az én országom nem a maiak,
 egyszer azt mondtam nagybátyámnak, hogy csak akkor
 foglalkoznék politikával, ha tündérországot
 képviselhetném, mindenkinek olyan útlevelet adnék
 amelyet óhajtana, ámbár utazáshoz nem is kellene használnia,
 legjobb döntést hozza mindenütt az égi kormány,
 lelki szótárunkhoz jobbnál jobb fogalmakat és tetteket sajátíthatunk el,
 nem egy időn, egy téren osztozunk,
 és kétségtelen: jól érezzük bőrünkben magunk,
 ekkorra már emberré
 válunk, szárnyas emberekké,
 közben beálltam a konferencia résztvevőinek hosszú
 sorába, megtaláltam, ki nem várt meg,

és utána megbeszéltük a holnapot,
 rátaláltunk a starbuckson keresztül a szekciónk előadóterméhez
 vezető bejáratra, mely zárva és kódolva van, semmi jele,
 hogy mi, e mindenünnen jöttment konferenciázók,
 egyszer oda valaha is bejuthatnánk,
 hogy megosszuk véleményünket és irodalmi példáinkat a
 fordíthatatlanságról és a fordítás szükségtelenségéről,
 hirtelen németül szólnak hozzám, mint utazásom előtt-utána
 a hétköznapiak, melyektől teljesen leváltam,
 pár nap és zutty: kilazulok belőle, úgy hull
le rólam, mint ruha másról a boldog szerelemben
 minden nyelv, s mind rajvinder is mondja
 kezedbe pottyán a nyelv előtti mondanivaló,
 esetvalóságom ugyanúgy hangzik mint a nagy,
 mégis félem megugrani a lépést az általánosításhoz,
 élettanulságokkal is ugyanekképp – a summázó
 mondatok kis történetekből épülnek fel, és épülnek rá,
 a fordításnál legalább úgy vélni, hogy csere ugyanazon
 a szinten, gyereket gyerekekkel, egeret felhővel,
 elefántot kvantumfizikával, és e betűkombinatorikában
 csak a kimondhatatlan, vagy az először szóval megnevezett
 a még fordíthatatlan,
 a tér gyönyörű, állítólag wifi van benne,
 csak nem működik,
 hogy mily nehéz ebben a *global power city*ben
 egy (internet)kapcsolatra szert tenni,
 megkérdőjelezett analógia a kapcsolat az emberekkel, mert üzleti
 szinten, akár igen – de üzletkötéshez egyáltalán nem értek,
 bár apám oldalán ezt láthattam volna, hisz ott csüngtem
 örömére, de apám se a pénzről, se üzleteiről soha nem beszélt,
 másról sem, *showing love vs. telling* székel életfilozófia,
 és ezzel már indulok haza, eszem, iszom, tusolok, előadásom
 lényegén merengek – elragadna, hogy kommentáljam
 példám számos vonatkozthatóságát,
 szabadon beszélni arról, amit több mint húsz éve csinállok,
 de az idő rövid, húsz perc (azaz egy év egy perc),
 ennyi ideig kell tartani a gondolat ívét,
 mely inherens legyen,
 közben el-elnyom az álom, hiába várom szép gazdim,

ma még később jön, ágyba bújok, azaz a szófára,
 melyben ötéves lányom mily boldogan megbújna,
 de nekem hol itt, hol ott zsibog,
 ez az a ny-i nyüzsi, *this city never sleeps*
 magam módjára, mint nappal az utcai tömeg,
 arra gondolok, hogy mikor
 less (javítja ki a gépem a 'lesz'-t) majd moma, less majd rockefeller center
 szombaton csak talán, mert holnap
 egész napra sok érdekest jelöltem ki a programban,
 nagy nevek, komparatista álmodozók és szentek,
 aludjatok most ti is jól
 a nektek szánt ágy- és agyrekeszekben
 /mentés és égi (táv)csőnézés/
 Ø

....

/hatodik nap/
 korábban kelek, izgalom van bennem, évelődöm
 egy tegnapi kritikus megjegyzésemért is, saját csőtorkolatával
 a téma előadója ugyanannyira keresi a válaszokat, mint mindannyian,
 amit lát, lepuffantja, és elénk teszi,
 vasárnap reggel 8.30-kor előadást tartok egy kis szekcióban,
 amikor fele a tegnapi fogadás után még alszik,
 a néhány felkelő meg elszámítja a járatokat,
 melyek ma ritkábban járnak,
 de ott van michelle, ki ötkor kelt,
 – beszotyognak később a többiek is –
 a fordíthatatlanság három szinten érhető tetten,
 amikor a szöveg nem vagy nehezen enged,
 amikor személyek, vagy rajtuk kívül eső folyamatok
 (pl. árvíz rongálta táblák) állják el a fordíthatóság útját,
 és példám a számi irodalomból mindenik
 szinten elemezhető,
 mert a szövegben valóban hemzsegek
 a jellemük, koruk, foltjaik, csordában elfoglalt helyük és tekintélyük
 szerint megnevezett rének,
 – amiket ki-kiváltanék a szarvasmarha- és lótényésztés
 szavaival –
 meg a sokféle pásztor csujogatas, kolompolás,

kutyaugatás, a cifrázott káromkodások,
 melyek nem azzal sértenek, mint a cifrázott balkániak,
 de valkeapää, aki 6 éven át gyűjtötte a számikról
 idegen etnográfusok által készített, és a világ mindenféle
 múzeumába elvitt korabeli dagerrotípiákat,
 verseivel együtt, mintegy családi albumba helyezve adta vissza övéinek,
 jojkált is hozzájuk négy órányi anyagot,
 és a melegség, mit egy számi ezzel a könyvvel kapcsolatban érez,
 nem tudhatja senki más –
 és ne is tudja meg egyéb titkukat sem!
 emiatt a kötet szívében elhelyezett rénes, csujogató két vers
 lefordításán kívül azt is megtiltja,
 hogy a fordításokban ezeket közöljék
 nesztek nektek elvivők, tudományok hölgyei és urai,
 valami hiányt ti is érezzetek, valami kudarcot,
 kíváncsiságotok kivágott lapokba ütközzön,
 és nyelvi akadályokba –
 valóban mennyire nehezen követhető le
 hogy mi történik a többnyelvű sokasággal,
 a világ kétharmadával,
 a világ több ezer zombi irodalmi világával,
 melyek annyira kísértetiesek és megfoghatóak,
 mint a karib tenger szellemkalózzai a harmadik vagy negyedik részben
 még ott vagyok a szekciónkban, bele-belemélyülök,
 a plurális szingularitásba, majd a fordítás szükségletelenségébe,
 annak a nőnek a műve révén,
 aki tegnap egy többbedmagával szerkesztett kötetet
 úgy mutatott be, hogy eseménye a konferencia 1500 emberének
 programjában benne volt, de az ajtónál csak pár előre
 kiválasztottat engedtek be, utánuk zárult a mágneses ajtó,
 igen, ő nemcsak a világirodalom ellen van, hanem
 a komparatisták ellen is, ez a néhány lelkes kutató,
 aki a világirodalom sokféleségét életre akarja hívni,
 és emiatt magára vállal éveket, hogy cseppet hordjon a betűtengerbe,
 kurdokról mesélnek, mehmedről, aki többbedmagával svédországbán
 tanult meg anyanyelvén írni, és azt is hogy mi a 'regény',
 a világ 40 milliós kurdságának végre legyen írásbelisége,
 publikált irodalma, de ezt a 'bandát' otthon senki sem
 vállalja fel, nyelveiket nem tanítják, csupán földjük kincsei és

szótlan engedelmességük kell,
és eszembe jut, hogy megadom a kurdoknak is a lehetőséget
hogy ezennel szabad kurdisztánban éljenek,
amit a *city in the city* regényről hallok itt nem lesz érvényes,
és a breachelöket nem büntetem, az egy térben levő,
különböző egységek felismerését, tiszteletben tartását
száz ezüsttel, örök élet vizével, bőséges termőföldekkel,
és összetartó nagycsaládokkal jutalmazom,
a szó máris giuliáé, ki donna leon olaszra le nem fordítható krimijeiről
mesél, majd futuristák örült költészetének többnyelvűségéről értekezik valaki,
a következő pedig xu bing *A Book from the Sky*-járól,
melyet áprilisig a helyi met-ben az ink art kiállításon megtekinthetünk,
ez a *radical challenge to how we think about language,
writing, literacy, and human-machine relationship*
tetszik, kínai írásjelekhez hasonlatosan megírt négy kötet
gyönyörű, olvashatatlan, fordíthatatlan, és mégis érezhető,
sőt részben érthető is, hogy szerzője mit akar,
majd utam északnak veszem,
union square, madison park, public library
egészen a rockefellegekig, hol elegánsan korcsolyázott
a művész, és mindenki tisztelgett előtte,
mint én a lehetőségnek, hogy itt vagyok,
szorong a szív, és úgy néz ki mintha a hűvös szél
csapná ki könnyeim, a magasba gyönyörű
felmenni, de félnék ott körbenézni,
az ár meg igen borsos, s hogy a mindenség vásárlása nélkül
boldog legyek, beülök a momába,
megpihentetem lábaim, nehézkesen e-mailezem,
majd indulok vissza az avenue of the americas
sok szép futkosó lánya között, könyvesboltot is láttam,
e városrész kávézóiban sokan tartanak könyvet maguk előtt,
a time squareon a toys'r us-ba is bemegyek,
ide örömmel jönnének vissza gyerekeim, és én
előre kitalálnám, hogyan szabjunk medret
a vágyaknak, a nagyok nem sírnának, de a pici
valószínű, hogy igen, az utcák zsúfoltsága
miatt nem bánom, hogy most nincsenek itt,
párom sem szeretné ezt a nyüzsgést,
szabad vagyok, jól érzem egyedül magam,

lesz-e elég mesélnivalóm,
 ha holnap visszaindulok
 /ments meg, tekints belém/
 Ø

/hetedik nap/
 éjjel azt álmodom, hogy részt veszek egy
 maratoni futóversenyen mely németországi otthonunk mögötti
 természeti sávot érinti, puha a föld, nincsen más futó
 a tavaszi, füves, kispatakos tájban, házak el-elszórta
 az útvonalban, és ajtókon, szobákon,
 ablakokon ki-be improvizálok,
 amint az egyik házból kijutok, néhányan körülvesznek,
 nem érzem a haladást, mindenem mozog, de nincs
 lendület, nincs előre, sem ellenzél,
 emiatt megfordulok és hátradőlve merítek magamnak lendületet,
 mert a futásban az enyhe dőlés és a könnyed táncmozgás ad
 szárnyakat, átadom magam e bemozdulásnak, megint haladok
 erőlködés nélkül, majd megfordulok:
 előrehaladok, további részletre nem emlékszem,
 de kis politikai feszültség lóg a levegőben,
 az útvonal felmegy a várba, ahonnan repülve tarthatunk le,
 lépteink közötti pillanat-másodpercnyi repüléseket be lehet váltani,
 azzal kell célba érni, ennyire megihatott m. maratonija
 az öt borogh-n át, aki a 2013-as rekordon egyike volt az 50.304
 befutónak, és ez az öt borogh bennem csupa ház, át kell
 lengeni rajtuk úgy, hogy senki ne haragudjék,
 ne érezzem betolakodónak magam, bár az otthonossághoz
 hozzátartozik, hogy becsapható az ajtó, és túlzó mondatok
 jönnek ki sipákoló torkainkon – és ezt másnap
 magunkon nevetve újrjátsszuk,
 örülök, hogy m. átadta magát egy évre ennek a felkészülésnek,
 unokáinknak mesélhetünk róla, ha lesznek,
 akárhogy is vesszük, ez egy beavató extrém létforma,
 főnöke születésnapjára ezzel megajándékozta,
 és az utóbbi hátba szúrás miatt nem lehet tudni, hogy nem aljas
 gesztus volt-e tőle, előjele annak, ami lesz (less),
 van akinél a futás bekattan, de a maratoni belépő ajándékozásától
 is ki lehet ezek szerint kattanni: szeretek órákon

át lazán szaladni az erdőben, de a verseny szelét nem,
 bár mélységes tisztelet minden résztvevőnek,
 jó keret egy átlényegüléshez, a szív és láb sámándobolásának,
 ma reggel nincs idő divatgazdimmal
 hosszasan beszélgetni, megegyezünk hogy várom
 a vén európába, mely neki is oly távolinak tűnik,
 ahogy egy hete még nekem ő, repülőn döbbenünk rá, mily
 könnyű átívelni a két kontinens közötti távolságot,
 maradni, menni a kor lendületével, aminek most
 háttal nekitámaszkodom,
 és indulok a reptérre
 /távozom, emelj Hozzád
 engem is/
 Ø

/nulladik nap/
 felszállott a gép, miután a mogorva vámos
 rám rivallt, és betettek a körkörös átvilágítóba,
 mely előnye, hogy meztelenségig látni
 mit rejteget a kliens – rutinmunka a vám új befektetésében,
 és bizonyára azért áll ő ezen a poszton, mert
 ezt a durvaságot még a vámosok között
 is kevesen tudják produkálni, megfelelő ember:
 megfelelő helyen, ha előreléptetik, akkor csak
 hasonló műfajban, mi tehetett valakit ilyenné,
 és mi tehet valakit angyallá, és a földet miként
 tehetjük ismét földdé, letekintek a magasból,
 máris fordulunk az óceán fölött tart a gép keletnek,
 és amikor elérjük a fények kapuját,
 átléphetek saját járatomba,
 nem nézek hátra, csak megint le, csupa kiskertek,
 lugasok, melegágyak, citrom és narancsházak,
 komposzt- és trágyarakások,
 sok kis apró tüzek, hol kerti hulladékok
 égnek, majd beleásódnak a földbe,
 ahonnan kikukkantanak köztestermesztésű zöldségek,
 gyógynövények, szőlő játszik a kajsziparackkal,
 kukorica babbal, vöröshagyma salátával,
 és a virágágyásban pénzmaporos, cibetes vízzel elegyített

juhganéj, illatos nedvben áztatott magokból
kihajtott virágok, gyümölcsfák körül apró
kis kövecskék és csigák teknői, fenyőfából
vágott karócskák körei, és valaki
épp azt meséli, hogy miképp kell gyümölcsöt
szárítani, kezében barack, kétfelé metszi, magvát kiveszi,
nyers diónak vagy mandulának belén levő héját
levonja, tiszta mézbe borsot, gyömbért, szegfűszeget,
fahajat tesz, majd ebbe mártja a dióbelet és
barackba helyezi, azokat meg tiszta
szitára, vékony fehér ruhával mint szemfedővel, letakarja,
napra teszi e finom testeket, forgatja a következő
napokban, hogy amire hazaérek, bevihesse(nek) a kamrába,
ráír hassák mikor kerül polcra...

édes kertészeim, gyümölcsfák szavai körül serényül forgolódnak,
meg ne haragudjatok, hogy e sok városbéli gondolkozás miatt
gyümölcsös fákkal keveset foglalkoztam, de valamiképp
az paradicsomi életfával, melynek gyümölcse éltető
erőivel titeket úgy megvastagítson, hogy emberségünk
és emberiségünk ki ne haljon, és meg se sínylelje
annak jövőendő változását. ámen.

Költ: légben és földön

KRUMPLICUKOR



DRAGOMÁN GYÖRGY*

Apám hegymászóbakancsa még mindig ott a szekrény alsó polcán. A temetése után rápróbáltam a lábamra, túl kicsi volt.

Most megint eszembe jut, újra előveszem.

Tizenkét éve volt utoljára a kezemben, a bőr szikkadt, töredezett.

Lefújom róla a port, megfordítom, a talpát nézem, a sárga vibrampecsétet.

Megérintem a talp recéit, a mozdulat jut eszembe, ahogy apám újságpapír fölé tartja a bakancsot és a bicskája kispengéjével mohás földet piszkál ki a résből.

Meglát és felnéz, kicsi piros csomagot vesz elő, nekem adja.

Elveszem, kibontom. Egy fél tábla krumplicukor.

A számhoz emelem, beleharapok. Olyan kemény, hogy nem tudok törni belőle, két kézzel megfogom a tábla sarkát, oda-vissza mozgatom a metszőfogaim között, hogy árok reszelődjön belé, hogy el tudjam harapni, közben megérzem az ízét, az édesség mögötti csípős keserűséget.

Apámra nézek, milyen cukor ez, kérdezem, a fogaim csikorognak, mintha krétát ennék, vagy édes homokot.

Apám mosolyog, úgy mondja, madárlátta.

* (1973–) József Attila-díjas író, műfordító. Budapesten él feleségével, Szabó T. Annával és két fiukkal. Regényeit több mint harminc nyelvre fordították le.

KI LEHETNE



LÁNG ZSOLT*

Andrásnak, túl jón és rosszon

CSERESZNYE

megkérem, ha megkérhetem
ne szórja rám a virágporát?

GESZTENYE

nekem mondja?

CSERESZNYE

ki másnak?
összeporozza a cseresznyéim

GESZTENYE

az én virágjaimból ötször nagyobb gyümölcsök lesznek

CSERESZNYE

maga nem is igazi gesztenye

GESZTENYE

maga átveszi az emberek beszédét?
emberek lakája!

* Főképp regényeket ír. 1989 előtt évekig egy városban (Szatmárnémetiben) lakott Visky Andrással. Szinte mindennap találkoztak. Két dolgot műveltek előszeretettel: az egyik a szobai lábtenisz (lábtengő) volt, a másik a „négykezes rémtörténetek” írása. Az egyiknek két váza és egy csillárbúra esett áldozatul, a másiknak a város összes fura lakója, Csúzlák Mónikától Bordás tornatanárig (a kéziratot sajnos a Securitate elkobozta).

CSERESZNYE
maga is itt lakik

VÖRÖSFENYŐ
nem fejeznék be végre?!
hallgassanak
vagy tűnjenek el!

KŐRIS
mi itt őshonosok vagyunk
maga a betolakodó

VÖRÖSFENYŐ
a fenyő a legősibb fa

KŐRIS
itt soha nem éltek fenyők

VÖRÖSFENYŐ
kétmillió évvel ezelőtt mindenhol csak fenyők éltek

CSERESZNYE
mert az összes többi lelegelték a majmok
a fenyő ehetetlen

KŐRIS
nem értem, mi van a levegőben!
miért ilyen morcos mindenki?

CSERESZNYE
nem voltam morcos
a gesztenye pora tett azzá

VÖRÖSFENYŐ
képes vagyok hozzátok alkalmazkodni
lombhullató lettem

GESZTENYE

a vörösfenyőerdőket kiirtották
mi befogadtunk

VÖRÖSFENYŐ

hagyjuk az embert

CSERESZNYE

jobb nélküle

GESZTENYE

baltát ad a gyümölcsért
fűrész az árnyékért

CSERESZNYE

ha beszüntetnénk az oxigénjárat
az ember napok alatt megfulladna

GESZTENYE

megtanulná, ki az úr a földön

VÖRÖSFENYŐ

úgy beszéltek, mint az ember

KŐRIS

ha mi nem volnánk
ember sem volna

VÖRÖSFENYŐ

az emberbeszéd akár a balta

KŐRIS

a baltánál nincs hidegebb

VÖRÖSFENYŐ

a tudás fája
a kígyó meg az alma
micsoda gyilkos hazugságok
micsoda aljas rágalmak

CSERESZNYE

azért valljuk be
van az almafában valami hamvas gonoszság
valami kevély romlottság

GESZTENYE

ezt épp te mondod?

CSERESZNYE

az alma többre tartja magát minden fánál

VÖRÖSFENYŐ

a gyümölcsfák az ember kutyái

KŐRIS

a fűrész fogait egyikünk kérge sem képes kicsorbítani

CSERESZNYE

az ember bőre sem

VÖRÖSFENYŐ

ne mentsük fel ilyen könnyen
jól bemártott minket

KŐRIS

a történet középpontjában egy fa áll
egy bűnös fa

CSERESZNYE

biztos nem cseresznye volt

GESZTENYE

a tudás fája?

VÖRÖSFENYŐ

számít milyen fa volt?

KŐRIS

de mit tudott?
mit tudunk mi
amit az embernek nem volt szabad megtudnia?

CSERESZNYE

ami hozzánk kötötte

GESZTENYE

mit tudott a tudás fája?

VÖRÖSFENYŐ

ki mondja ki?

KŐRIS

nem engedte az embert hozzánk
nem akarta
hogyan megtudja
hogyan eláruljuk neki
tiltott tőle minket

CSERESZNYE

nem lett volna szabad megtudnia
mi az
ami bennünk közös?
amit minden élő birtokol?

KŐRIS

minden élőben benne van

VÖRÖSFENYŐ

pontosan!

CSERESZNYE

kapigálom

GESZTENYE

a fára hiába raksz bilincset
törzse lepattintja
ha nem bírja széttörni
benövi

VÖRÖSFENYŐ

az ember is szétpattintja a bilincsét
benne is megvan az erő
teremteni bír ő is
nem lett volna szabad megtudnia

KŐRIS

az emberrel szövetségben kellene élnünk

GESZTENYE

ha meglát egy baltát
felkapja
nekünk esik

KŐRIS

az az ő világa
meg a baltái
nem a mienk

CSERESZNYE

ki teremtette a baltát?

GESZTENYE

teremtették?

CSERESZNYE

mindig volt?
keletkezett?

GESZTENYE

a teremtés vesztese teremtette

KŐRIS

ember nélkül nem volnának
ilyen magvas gondolataink

VÖRÖSFENYŐ

a föld a mi társunk
nem az ember
a föld zamata
az üzenet
nem az ember szava

KŐRIS

közös a tudásunk

VÖRÖSFENYŐ

ti már mind beálltatok az ember szolgálatába
nem tudhatjátok már
mi az a tudás

KŐRIS

te tudod?

VÖRÖSFENYŐ

bármit mondanék
úgysem fognád fel

CSERESZNYE

azt hiszed, hasra esek tőled?
előkelősködsz itt a tűleveleiddel
közben ugyanúgy nem tudsz semmit

VÖRÖSFENYŐ

az ember annyira más, mint a fa

KŐRIS

bár sok mindenben más úton jár
ugyanúgy szüksége van táplálékra
lélegzik, szaporodik

CSERESZNYE

ha logikusan gondolkozunk
és erre azt hiszem
mindegyikünk képes
ha észszerű következtetéseket vonunk le
természetes a hasonlóság

KŐRIS

szerintetek minket is az isten teremtett?
mert ha igen
akkor a tudás nála van

GESZTENYE

a fák istene hatalmasabb az emberek istenénél
öregebb
bölcsebb
erősebb

VÖRÖSFENYŐ

csak ürügyként szolgált az a fa
rábökött
ne menj oda!
az ember odament
puff!

GESZTENYE

az is lehet
mi vagyunk a rosszak
a földből szívjuk a pusztítás erejét
megtelünk gonoszsággal
mindent elfoglalunk
mindent akarunk
mindent benövünk
mindent szétrepezstünk
magunkba szívjuk a rosszat
szétmállasztunk mindent
egymást is megfojtjuk
az ember megállított minket
az ember tükröt tart elénk

VÖRÖSFENYŐ

fordítva:

mi vagyunk az ő tükre

KŐRIS

és mit lát benne?

VÖRÖSFENYŐ

hát magát

KŐRIS

magát?

vagy azt

ki lehetne?

VÖRÖSFENYŐ

ez a kettő együvé tartozik

a világ rettentő nagy

HARMÓNIAVIRÁG



BALOGH MÁRTON*

Óvodások rajzolnak a teremben, harminc nagycsoportos. Önkéntelen csivitelésüket hallgatom, itt-ott pár szót váltunk, dicsérem őket, s akit kell, biztatom. Havonta egyszer járok ide.

A Cseresznyevirág óvoda emeleti szobája hasonlít egy tanteremre: kis asztalok és székek vannak benne, kevés játék, egy akvárium, és nagy zöld tábla krétával. A teljes falon végignyúló ablakon tágas kilátás nyílik a mezőre. Az édesburgonya és rokonai, zöldségágyások, a mezsgyék szélén virágok, pampaszfűcsíkok. Emitt kecskék legelésznek, amott az üde zöld, elárasztott rizsteraszokra fehér kócsagok szállnak. Végül a horizontot lombos töltés zárja, a folyó hullámaiban önmaguk árnyékát kereső fák.

Nem közvetlenül az óceán partján fekszik a falu, de itt minden út vagy a tenger felé vezet, vagy be a szigetre, ahogy mondják: „a hegy felé”. Az épület túloldali, északi ablakaiból hatalmasan látszik a Fudzsi-hegy. A rajzokon is feltűnik olykor, mint a táj jelvénye, ha persze nem is olyan egyetemes teremtfőző, mint gyerekrajzokon a nap.

Ma az óvónő mesét olvasott fel, és a gyerekek ahhoz rajzolhatnak bármi kedvükre valót. A történetet ráadásul félbevágtuk, hogy aki tudja, képen fejezhesse be. Andersen: *A kis hableány*, egy rövid változatban. A sellőlány már megpillantotta a tengerről a hajón a királyfit, ám még nem tudjuk, sikerül-e megismernie. Képes-e meghaladni sellő voltát?

A szél ma ideröpített egy mesekezdeményt, ez találkozott a gyerekek képzeletével s mindazzal, ami épp erre a pillanatra jellemző: milyen kedvvel ébredtél és jöttél az óvodába, ki ül melletted, milyen szögben esik a fény a lapodra. Jókora, 38x53 cm-es lapra rajzol mindenki, saját tizenhat színű zsírkrétakészletével. Ugyanazon töből harmincféle változata születik a mesének a szemünk láttára. Minden egyes gyereké egy kicsit más, egyéni, még azé is, aki csak valakiét másolni igyekezett, noha sokuknál a történet folytatása még se nem képi, se

* Szabadfoglalkozású pszichológus és tanár, Tokióban él.

nem szóba foglalható, hanem csak tudatközelben kószáló sejtés, illat, hangulat. Amikor elkészülnek, néhányukat kiszólitom az osztály elé: Mutasd be és meséld el, mit rajzoltál. Milyen folytatást találtál ki?

Az első jelentkező egy kislány, Waka, ő áll mellettem a tábla előtt, melyre mágnessel fölcsíptettem a rajzát. Waka határozott, erős kislány, az a típus, akire nehéz helyzetben is számíthatunk. Pedagógusgyerek, az édesanyja tíz éve került ide mint kezdő óvónő.

Álló helyzetű rajzlapján fönn egy égszínké sáv az ég a nappal, lenn egy kék sáv a nyugodt tenger, s a kettő közötti fehéren hagyott széles mezőben áll balról a sellő lány, jobbról a királyfi. Szembe néznek velünk. Tündöklően egészségesek. A mese esszenciája jelent meg a képen, a találkozás.

Waka rámutat, és sorra megnevezi a részleteket. Balra a sellő lány sudáran, egyenes tartással áll a vízben, csak farkuszonya hegye merül a tengerbe, hajában színes masni, s mintha hunyorítana mindkét szemével. Teli szájjal nevet. A fiú jobbra följebb a levegőben áll, kisebb a lánynál, tágra nyílt szemekkel, hatalmasan mosolyog. Kettőjük között úszik a hajó, velünk szemben, formájára nézve egy vízen álló tojás, alsó és felső fele más-más színű, és három fűzöld, kerek hajóablaka van. A fiú oldalán a lapszálen egy izmos, ember méretű sárga tulipán, szinte szereplő ő is, mintegy a megtestesült életöröm.

– És azután hogy lesz? – kérdezem.

– Fölmennek a királyfival a szárazföldre, a hegyre.

Waka sellő lány a jól érzékelhetően egyenrangú a királyfival, ahogy ő maga is éppoly erős és nagy, mint fiú társai.

– És mi történik utána? Hogyan élnek?

– Elmennek a tengerbe.

Igen, uszonyával a sellő lány a szárazon nem képes megélni. Hallani vélem ebben a fordulatban a közmondás erősségű szabályt is, ami átvihető az ételről az életre: ebédedben mindig legyen valami *a hegyről* és valami *a tengerből* is. Rizs és hal. Zöltség és tengeri fű. Waka láthatóan nagy erőfeszítést tesz, de mintha még nem tudná olyasfajta nyugvópontra vinni a két szereplő kapcsolatát, ahogy azt egy felnőtt optimálisnak képzei. Elsodor a kíváncsiság, tovább faggatom:

– És azután?

– Fölmennek a hegyre.

Észre kell vennem, hogy már csak megfelelni igyekszik, nem szabad őt tovább kérdezgetni. Körben jár – ha úgy nézem – a két fókuszpont, a fiú és a lány meghatározta ellipszispályán. Ám amíg rajzban, érzésekben egy mesét alakít, a felszín alatt már saját életforgatókönyvén dolgozik.

A mese végét nem szavakkal tudatja, hanem az alakok, a színek egymással való beszélgetéséből sejlik föl. Három sötétké, tojás alakú felhő áll az égen

összesimulva, egymásba folyva, a sellő lány fölött. Színük azonos az uszony kékjével, melynek alsó szegélye hármás fodrozású, mintha egyúttal talpig érő szoknya lenne. A sellő lány blúza ugyanaz a piros, ami a napé, mely enyhén szív alakúra sikerült, s a jobb felső sarokban, a fiú fölött tüzel erős, lila színű sugaraival. A fiú bal és jobb oldali ingujja, s ugyanígy a nadrágszárai is más-más színűek: a kép széle felé esőek barnák (mint talán a szántó föld lehet fönn a szigeten), a sellő lány irányába esőek viszont a tenger és a sellő uszony kék színeit viselik. Ingmelle zöld, mint mellette a tulipán szára (s a vetés lehet a szigeten), s így összességében a királyfi öltözeke egy vidám, a lánnyal együttérző harlekinére emlékeztet.

Jó játszótársai lesznek egymásnak.

Beszélik, hogy a világ minden története összefügg egymással. Rejtett szálaikon a mesék szervesen kapcsolódnak a földgolyó valaha volt összes többi meséjéhez. Úgy születnek, ahogyan a növények: magból bújnak ki, s aztán a növényekével azonos törvények szerint szöknek szárba, edződnek viharban-aszályban, érik őket merész mutációk. Növényi módra ojtódnak be és kereszteződnek, nemesednek, ágaznak egyre tovább és tovább.

Ha a „waka” hangsort meghalljuk, leginkább erre a jelentésére gondolunk: *fiatal*. Vagy így is érthető: *japán dal*, s a hagyományos japán verset jelölik ezzel a szóval, leginkább az öt-hét-öt-hét-hét szótagos rövid formát. Leírva viszont, az azonos hangzású írásjelek rengetegéből válogatva már sok más értelem is adható neki. A kislány, Waka, a neve szerint virág is egyben, mert két írásjele a WA: *harmónia* és a KA: *virág*.

Hol volt, hol nem volt, élt egyszer egy szépséges szép óvónő. Amint nap nap után gondját viselte a kicsiknek, tanította őket és játszott velük, arról álmodozott, hogy egyszer majd ő is férjhez megy és anya lesz. Vajon milyen babája születik? Milyen írásjelekkel, milyen nevet választanak majd neki?

ELEONÓRA KÖNYVE
RÉSZLET AZ *OMERTA. HALLGATÁSOK KÖNYVE*
CÍMŰ REGÉNYBŐL



TOMPA ANDREA*

Annusom kérdi, mentem-e a milíciára. Nekünk minden hóban kell jelentkezni, meddig – nem mondták. Hát csak nem telt ki egy hónap megint, kérdem Annust. Hogy tudjam én feljegyezni a világi időt? Azt mondja, szaladjak, mert jó másfél hónap is letelt, kellene vigyem az adeverincát, hogy van munkahelyem. Hát már mindenszentek is volt. Mert ugye aki munkakerülő, azt megbüntetik, lehet, bevisznek megint. Akkor kell szaladjak megint a jó Muntyán doktorhoz, mert biza nem angazsáltak, hogy tudjam vinni a papírt. Adjon orvosilag igazolást, hogy még kezelnek, s mikor meg vagyok gyógyulva, akkor fognak csak bevenni. Megyek egyenesen a milíciára, már úgy tudom az utat. Csak az utcák nevét tévesztem, mind más neve van. Nem kérdek én senkitől nevet inkább. Egyik így tudja, másik úgy, az ember sose találja meg. A második magyar időbe is át lett nevezve az egész Pillangó-telep. Az Orbán Balázs is most valami színésről van nevezve. Miért jobb egy színész, mint Orbán Balázs, aki egy jó magyar volt, csak nem tudjuk, mit tett.

Na, akkor beérek a milíciára. Sokan vannak, munkásemberek a gyárakból, mind a lakhatást intézi. Flotantot kapnak csak, mert nem laknak a városba, csak navétáznak, nem állandó lakosok, ideiglenesen jelentkeznek be. Amelyik kap lakást a blokkban, a definitivet, az ide van költözve. Elmagyarázták, ha van lakhatás és munka, akkor definitiv, ha nincs, akkor flotánt. Ingázó. S elébb nekem is csak flotántot akartak adni Annushoz, aztán adták a definitivet. Nekünk, akik börtönből jövünk, nem ablaknál kell, hanem egy szobába bejelentkezni. Jeltelen szoba, ott van két rendőr, s annál. A fal milyen hideg. Sokat kell várjak, széksincs, hogy az ember leüljön, lábon kell állni, mint a lónak. De jó nekem a lopott sarumban. Fel nem jelentett érette senki, meg nem büntetett érette senki. Meg is köszöntem szépen az én Uramnak, hogy bűnömet így megbocsátotta.

* Író, színikritikus, Budapest, Kolozsvár. Visky Andrással sokszor találkozott, de az első igazi találkozás egy fa alatt történt mindössze három éve, egy nyári estén a Szentegyház utcában egy étteremben. Diktafonon volt az asztalon, ebből született egy interjú, ami a *Magyar Narancs*ban jelent meg. Azóta próbálják bepótolni az elmulasztott időt.

Most itt állok a hideg fal mellett a milícián. Mennyit kell még várjak, mennyit kell még járjak ide, gondolkozok. Nincs nekem erőm, hogy annyit mind álljak.

Drága Uram, megváltó Krisztusom, édes jó Szűz Édesanyám, segíts meg, ne folyton magamra gondoljak, s a magam testére s nyavalyámra. Mert ha meggyógyítod a testemet, nem kell azon annyit gondolkozzak aztán, mert akkor a test csendbe van, s nem ad jelet. De mikor beteg, mind adja a jelet, izenget. A lélek kell adja a jelet! Mert mi jeltelenül kell járjunk a világba, senki azt rajtunk meg nem láthatja külsőleg, hogy kik vagyunk, s úgy kell jellé váljunk. Ezt parancsolta nekünk a drága Atya, Fidél testvér, mielőtt széjjelszóródtunk. Segíts meg engem, hogy én csak a te arcodat tekintsem, a te jóságos sugaras tekinteted, s a magam nyomorúságát észre ne vegyem. Nincsen is nekem nyomorúságom semmi, csak a te áldásod s kegyelmed hordoz engem. A te végtelen elhordozó szereteted. Ámen.

Hát akkor megint tudom mondani az imát. Gondolatomban ott mondjuk együtt az én nővéreimmel. Ó, bárcsak megint együtt lehetnénk, hogy vágyom én arra! Szépen eltelik az idő, ha az ember mondja az imát. Azért adott a Drága Isten nekünk körmöt, haját, ujjakat, hogy mi akkor mondjuk az imát és ott, ahol tetszik. Az ember mond egy szép imát, tiszta szívéből s egész gondolatával, s az a csúf hely is hogy megszentelődik. Szétszóródik benne az ima, egész másabb lesz. Mert itt titokban az ember azt csinál, amit akar. Mi jeltelenül járunk a világban, semmi minket el nem árul. Csak egy fél óra vagy egy óra adoráció, s megszentelődik minden.

Akkor kopogok a jeltelen ajtón. Felbátorodok, mert az ima erőt ad. Da, szólnak odabentről, ott ül bent a szerzscent, aki nekem kell.

Nem néz semmit, se egy kérdést nem tesz fel. Mondja, hogy egy hó múlva jöjtek, felírja a papíromra, mikor, de el ne késsek, mint mostan. Egy fél hót is késtem.

Én nem tudom az időt, hiába ütnek, nem tudom. Csak egy pofot kaptam, mondom Annusnak, még az első héten, mikor mind az időt akarták tudni az interogárén.

Elmondom az első pofot. Hát mi egy pof az Úr kínhalálához képest? Mégis félttem, hát hogy ne félttem volna. A Krisztus is félt! Bevallom-e, hogy ott voltam én 1956. augusztus, nem is, szeptember 24-én? Mert én csak nézek, gondolkozok, hát milyen év van most, mikor lehetett az, hogy szeptember 24-e, mert ugye Szent Gellértünk, a vértanú napja. Bevallom, hogy ott voltam Gyulafehérváron? Bevallom, mondtam, s úgy átmelegedett a szívem, mikor mondta Alba Júliát, Gyulafehérvárat! Hát Áron püspök mondta a misét, mind ott voltunk. De mikor lehetett az, nem emlékszem. Ne tagadjam, mert a többiek már mind megmondták. Hát ha megmondták, miért kell én is mondjam? Nem hazudunk

mi. Nem emlékszem, melyik év, melyik nap, csak Áron püspök kezére emlékszem, s a tündöklő orcájára. Mert ő aztán Krisztusban jár, mindenki látja, aki csak reánéz. Mert aki Áron püspökre néz, meglátja mindjárt, miért félnek tőle úgy, akik nem Krisztusban járnak. Mert félnek tőle, azért tartották annyit a börtönben. Mennyi imánk szállt érte, olyan Mária-énektől zengett a nagytemplom Gyulafehérváron, hogy még a szekuristák is megbotránkoztak! Hát ekkora ereje van a szónak? Volt, amelyik keresztet vetett, háromszor vetette, nem tudta, nálunk nem szokás a három. Akkor mindjárt látszott, nem való ide. Volt, melyik őszintén vetette, volt melyik csak hogy megtéveessen. Nem lehessen azt tudni, melyik hogy. Nem látunk belé mi az emberi lélekbe.

Bevallom-e, hogy a magyar ellenforradalommal való egyezkedés miatt voltunk Gyulafehérvárt a nagytemplomba, kérdezték, mikor vallattak. Hogy tudjunk mi egyezkedni egy forradalommal? Hát mi a Krisztusban járunk, s nem a világi forradalmakban. Minekünk csakis a Krisztus forradalma mutatja az utat, mi őt követjük. Mi csak azt ünnepeltük s bizakodtunk, hogy az Anyaszentegyházba is beüt a szabadság, s visszatalálunk Rómához. Akkor az 1956-ban volt, mondja nekem. Hát úgy is lehet. El nem hiszi egy vallató se, hogy nem emlékszem arra az évre.

Mentetek megünnepelni az évfordulót, le van írva, mondják nekem. 460-dik évfordulója a társaságotoknak. Feleljem, hogy igaz, mert ezt akarják, hogy mondjam. Hát minekünk az volt az ünnep, hogy Áron püspök a nehéz börtönből kiszabadult, s hozzánk szólani tudott a nagytemplomba. Csak én ezt nem merem mondani annak, aki kérdi s mind kételkedik az Úrban. Tudom, rég óta vagyunk itt mint Társulat, mert Kolozsvárt lett alapítva a mi szép igaz rendünk Isten szolgálatára, igen régen, titkosan, mert akkor is titkosan kellett, mesélte még az Atya is. Csak nem emlékszem, mi baj volt akkor a kinti világba. Lehet, hogy a reformáltak miatt. Nem a számokat nézzük mi, csak ünnepelünk, nem tudom, hányadik évforduló nekünk.

– Itt jobban tudják – mondom a vallatónak, Valter, valahogy így hívták, magyar ember. – Mi nem jegyezzük fel.

Naplót se írunk, semmi, nem való a napló szerzetesnek, mi az élő szókat szeretjük imádkozni.

– Koszorúztatok? Magyar zászlóval s szalaggal? Kinek a sírját? Kimentetek a templomból a zászlókkal? Idegen zászlókkal?

Hát ki biztosan nem ment senki, körmenetre vagy szórásra. Szórtuk régebben a templom körül a rózsaszirmot. Most nem szabad kimenni. Semmit nem szabad a templomon kívül, meg van tiltva, tudjuk. Főleg a zászlókat nem szabad. Templomon kívül mindenki jeltelen.

– Mit mondott a püspök? – faggatnak.

Ó, arra a beszédre emlékszem! Mert az el nem múlik belőlem, míg a szemem le nem hunyom. Amikor én őt akkor először s utolsónak meghallottam, megfordult az életem. Megtudtam a bűneimet, mind meggyóntam aztán az Atyának, mert olyan hatást tett rám az a beszéd. Megértette ő is, hogy eddig bűnben jártunk, s mostan fel fogjuk venni a harcot magunkban a bűnnel. Feloldozott. Mert eddig némák voltunk, az volt a mi nagy bűnünk.

Ezt mondta Áron püspök: Hogy üresen állnak a templomok, a halottakat nincs aki temesse, a gyermeket nem emeli senki Jézus kereszttíze alá, az egybekelőkre nincs, ki Isten áldását kérje. Nincsenek papok. El vannak menve, vagy elpártoltak tőlük a hívek. Vagy letették a ruhát, széjjel vannak szóródva. A falukban el vannak hagyatva az Isten házai. Némák.

Lukácsból olvasott. Azt mondta, meg fognak szólalni a kövek, ha ti nem beszéltek.

Jézus és az Anyaszentegyház nevében s a magáéban feddte meg a néma papokat. Meg minket is, bűnösöket. Szigorú Áron püspök. Velünk, akik a Krisztusra fogadtunk, igen szigorú, tőlünk sokat követel. Hiába járunk jeltelenül a világban, nekünk az a dolgunk, hogy az ígét hordozzuk. Az ige valósítás, ezt mondta Áron püspök. Aki az élő ígét mondja, az valósít. Nekünk a dolgunk, hogy lehajoljunk a beteghez, a Krisztus szavát adjuk a gyermek szájába, imádkozzunk a haldoklóért, küzdjünk a lelki elszáradás ellen. Látogassuk a családokat, ahová nem jut Isten szava. Vagy követjük a Krisztust, és szólunk a világba az ő szent szavával, vagy... már nem emlékszem, nem tudom, mit kell tegyünk, mert én bennem úgy zengett Áron püspök szava, és olyan forróságban voltam, hogy megfogadtam, amíg csak éltető lehelet van az orromban, s szájamból hang tud kijönni, addig én a Krisztus szavát hordozom.

A Krisztus sosem hallgat, mondta Áron püspök. A tanítványok sem hallgathatnak. Azok a tanítványok némulnak el, akik elárulták őt. Emlékezzetek Péterre!

Áron püspök azon helyt megbocsátott minden tévelygő papjának, amelyik nem az egyházat nézte, s Rómát, hanem a világi dolgokat. Kemény szókkal megmondta, hogy mostan már jó útra kell térjenek.

Hogy zengett bennünk a szó! Mint az orgona a Mária-énekkal. Még sose szerettem úgy, és engem sem szerettek annyira sohasem, igaz, tüzes szerelemmel. A végén egy sírt koszorúztunk az altemplomban, Hunyadiét.

Megmondtam az interogárén, hogy emlékszem Áron püspök beszédére.

– Uszított? – kérdezi Valter.

– Igen – mondom.

– A Román Népköztársaság ellen?

– Nem, csak a némák ellen.

Butaságot beszéltem, nem kellett volna mondjam, mert elárulom Áron püspököt, akinek ügyis annyi az ellensége. Ha hallgatok, akkor a Krisztust árulom. Kegyelmes Istenem, világosítsál meg engem, mit kell nekem felelni. Ha beszélek, bűn, ha csendbe vagyok, bűn. Mert az ember mindég szennyes, bűnös. Moshatja magát, imádkozhat álló nap, mégis, mikor az Úr színe elé kerül, igen bűnös.

Akkor még így-úgy csinálják, kérdeznak, hogy úgy jöjjön ki, ahogy ők akarják az uszítást. Azután még jön egy pofon, hogy jobban tudjak emlékezni. Írjam alá, hogy a püspök uszított a kommunisták ellen. Nem mondta így Áron püspökünk, csak hogy nem végezzük a dolgunkat. Akkor csak annyit tesznek be a proces verbalba, hogy ott voltam 1956. szeptember 24-én a gyulafehérvári nagytemplomban, amikor Márton Áron prédikált. Az ő befolyása alá kerültem ideológiailag. Aláírom? Igen. S bevallom, hogy utána kezdtem én is a házakat járni az énekekkel? Mert azután, mikor meghallottuk Áron püspök szavát, kezdtük mi is járni a házakat az énekekkel. Mária és a Három Bárány énekével, a Három Bárány Jézus három alakja. Lemásoltuk a kezünkkel az éneket, itt a bizonyíték.

Mindent bevallottam, de sose voltak elégedettek a bűneinkkel, mind többet s többet akartak. Mindent keveslenek.

János atya sem elégedett a bűneimmel. Mert ő lett nekem a lelkiatyám a ferencesek templomába, mióta ki vagyok jőve, csak nem tudunk úgy egyezni, mint Atyával. Pedig jövök szépen, készülve, még papirosra is írom, hogy mit fogok gyónni. Mindent szépen sorba veszek, van épp elég. Neki ez kevés, most már mondjak valami komolyat!

Mikor megyek Muntyán doktorhoz a papirosért, előtte kettő nappal megettem három egész tojást. Nem szabadott volna, de megettem. Böjtben vagyok, tartok egy becsületes böjtöt, s nekem nem is szabad fehérjefélét enni, s tojást főleg. Megmondta a főorvos, de anélkül is tudom, gyulladásban vagyok, nem szabad. Még tésztába elmegy, de magába nem lehessen. Mikor keltem fel egy nap, mert akkor is annyit aludtam, hogy már szinte dél lett, nem volt otthon senki, mebuggyantottam három tojást, s olyan jóízűen ettem, mint előtte rég. Másnap meggyóntam János atyának, hogyan csúfoltam meg a böjtöt a három tojással, de nem törődött vele. Neki ez kevés, mondjak komoly dolgot, mindig ezt válaszolja nekem. Most megyek Muntyán doktorhoz, eltelt már két hó is, kell tükrözzön megint, s én épp most ettem a tojásokat. Hát az biztos is, hogy megint megyek ott lent, mint a vízfolyás. Lehet, direkt csinálom, mielőtt a vizsgálatra indulok, hogy úgy kapjon, hogy fel van fúvódva a bél, s akkor megint ír ki szabadnak, s nem mehetek még a munkába, mert beteg vagyok. Lehet, ilyen gonosz vagyok, hogy nem akarok dolgozni menni, s betegítem magam, mikor

kell kiadják a papírost, hogy APT vagyok, apt de lucro. Mikor mondom János atyának, legyint, s dühös. Ez semmi, mondjam, ami nagy dolog.

– Atyám, hát ez nagy dolog. Bűnös dolog, falánkság. Böjtöt szabtam magamra, s akkor látszik, semmi alázat bennem, lehanyatlott Krisztusban a hitem, csak a magam növelésére gondolok. Ahelyett, hogy mind kisebbíteném magam, hogy a Krisztus növekedjen bennem. S még beteg is vagyok, nem szabadott volna.

– Ez semmi, fiam, ne törődj vele. Gyónd a nagy dolgot, amit csináltál.

János atyával nem tudok úgy egyezni. Emlékszek, mondtam egyszer Fidél atyának, hogy reácsaptam egy gyermek kezire, mikor akart venni az almából még egyet ebéd után. Még amikor a görög gyerekekkel voltunk. Nem várta, hogy mi adjunk, mind venni akart. Reácsaptam a kezére, s még azt is kiáltottam: „Az istenit már!” Így káromkodtam. Aztán hogy sírtam Anyának, mert neki mondtam meg először, nemcsak a káromkodás végett, hanem hogy a szegény gyermeket üttem. Árva, kapzsi gyermek, ki van éhezve, s én ütöm. Atya még könyörgött is értem. Fogta a kezem, s mondta: Istent megbotránkoztattam. De most könyörögjek a bocsánatért.

János atya meg mind azt követeli, hogy: komoly dolgot mondjál! Ne ilyen csip-csup gyermeki butaságot, hogy három tojás.

Melánia anyácska aztán megmondotta, amikor János atya komoly dolgot kér tőlünk a gyónásban, akkor a hitünket kérdi. A szívünket, hogy kiszáradt-e.

Mikor a mi drága Fidél Atyánkna mondtam, mert ő szerzetes is volt, hogy nem adakoztam semmit, pedig volt nekem egy szelet kenyér a zsebembe, ebéd-től maradt, nem ettem meg, s egy fél alma is, s nem adtam a koldusnak. Nem adtam, mert nem tetszett, hogy mind kárál, nem hagy békiben, mind jön utánam. Akkor Atya azt felelte erre: imádkozik értem, hogy ne legyek ilyen kiszáradt szívű. S megmondta, hogy a legnagyobb bűn a szív kiszáradása. S hogy énnekem igen nagy hajlandóságom van rá. Képes vagyok-e megváltoztatni a szívemet? Atya még Anyácskával is beszélt a bűnömről, s akkor kaptam egy hétnapos penitenciát. Az ima, a böjt, a bűnbocsánat és a jó cselekedet gyakorlása. Mind-egyik nap bocsánatot kellett kérjek egy embertől, akivel haragba voltam vagy szívtelen voltam vele vagy rossz gondolattal fordultam felé.

Atya kikért azután, kitől kértem bocsánatot. Nem is a gyóntatószékbe vitt, hanem a Sub Rosa terembe komoly kihallgatásra. Nem is gyónás volt, hanem igazi lelkióra. Megmondtam mind, egyik nővérkétől, szórától, amelyik mindent jobban tud, s túl oktató velem.

– Megköszönted-e, hogy tanít? – kérdezte.

Hát épp meg nem köszöntem, de kértem a bocsánatát, hogy rosszul gondoltam rá.

Aztán még kitől?

– Melánia nővértől, mert mind hangosan énekel s nem hagy magamra, s mérges voltam rá.

– S még? – kérdi Fidél atya.

– A szomszéd embernek, amelyik meg akarta fogdosni Leonkát, azt mondtam, hogy mocskos disznó.

– Bocsánatot kértél tőle?

– Megmondtam neki, hogy már nem haragszok.

– Mit felelt?

– Hogy ő engem nem is akart megfogdosni. Nem haragudtam, mert tiszta volt a szívem. – Fidél atya tiszta szívből nevetett. Azt mondta:

– Látod? Az Úr még azt is megadta neked, hogy nem akarnak a férfiak fogdosni! S még ki?

– Hát Melánia testvérem megint. Mert tudtam, hogy fagyaltot evett. Hozott az egyik doktornő a kórházba, ő elfogadta, s én rosszat gondoltam róla. Pedig csak irigyeltem, mert én nem kaptam.

– S miért nem kértél, ha úgy akartál enni? – kérdi Atya.

– Mert szégyelltem – mondom.

– Mert gőgös vagy – feleli Atya szomorún.

Bocsánatot kértem egyik betegünktől, egy nénitől, mert mikor éjszakás voltam, háromszor kellett neki ágyhuzatot cseréljek, de mikor harmadszorra mostam le ott hátul neki, már azt mondtam neki, szégyellje magát.

Aztán? Hatodik ki volt?

A Szűzanyától kértem bocsánatot, mert megirigyeltem, hogy olyan gyönyörű, fényes az ő arca, egész tekintete mint a sugárzó nap, hogy egész alakja olyan csodálatos, ott ül karján a fénylő Bárány. S őneki megadatott már vértanúnak lenni. Szívem legmélyén irigységgel tekintettem rá. Örökre ki akarom tépni az irigységet.

– Te a Szűzanyával mérted magad?

– Hát nem Atya mondta, hogy Jézussal kell mérjük magunkat?

– Azzal, fiam, mindig a Krisztussal és a Szűzanyával, de nem az alakjával, nem ahogy az emberek kifaragták! – kacagott megint Atya. – S a hetedik?

– Nem volt hetedik – feleltem. Mert mikor felismertem, hogy érzek a Szent Szűz iránt, se csodálattal, se adorációval, nem tudtam én senkire tekinteni ezután. Nem vagyok méltó, senki élő emberhez, nem vagyok méltó a ruhához, a fogadalmamhoz, arra sem vagyok méltó, hogy a Krisztus urunk szent testét és véréét még egyszer magamhoz vegyem.

Ezt mondtam, s kezdtem sírni. Atya aztán kiküldött a nagypiacra, mert ott vannak most a koldusok. Azt mondta, meg kell keressem a legmocskosabbat,

akinek a teste meg a szája is a káromkodástól a legmocskosabb, amelyik részeg, s akit a legundorítóbbnak látok, ahhoz kell odamenjek, kezébe adjam a karéj kenyeret, s áldást adjak reá.

Atya megint adott egy hét penitenciát. Azt mondta, látta énrajtam, hogy a szívem nem tört össze, és amíg össze nem törik, addig fogja adni a penitenciát.

Akkor megint elküldött.

Mikor mentem megint, kérdezte, hogy hívják az édesapámat. Ő volna Butyka Ferenc? Igen, válaszoltam. Felkereste őt, nem is őt, hanem a Főatyát, csak a Fő- atya elküldte őhöz. Butyka Ferenc ittas állapotban jött, megfenyítette Atyát, hogy feljelenti a milícián, mert elcsábította a gyermekét, Butyka Rózát. Hogy ő, Butyka Ferenc tudja, hogy az ilyesmi apácáskodás tiltva van, s mégis a pap csábítja el a szerencsétleneket. Hát nem látja, hogy az ő gyermeke nyomorék? Atya azt mondta, imádkozni fog érte, s hogy az ő lelke tiszta, senkit el nem csábított. Butyka Ferenc még kijelentette, hogy őérte senki ne imádkozzon, mert egy, hogy ő református, s kettő, hogy az Isten gonosz. A leánya is gyűlöli, elhagyta, s azt is mondta neki a Róza leánya, ha vele kell élnen, megöli. Aztán Butyka Ferenc kitántorgott Isten házából.

Atya megmondta, hogy el kell menjek édesapámhoz, és bocsánatot kell kérjek. Mondottam-e ilyet, amit Ferenc beszélt? Igen, válaszoltam neki. Akkor menjek, és kérjek bocsánatot. Azt feleltem, ha józanul megkapom, bocsánatot kérek. Atya azt kérte, bocsássak meg édesapámnak akkor is, mikor ittas.

Megkérdezte azután még kétszer, mikor gyóntam, jártam-e Butyka Ferencnél, csak annyit feleltem mind a kettőször, hogy nem. Aztán harmadszorra, mikor kérdezte, azt feleltem, hogy nekem nincs édesapám. Atya nagyon szomorú lett. Mondott Lukácsból, meg hogy a szív bűne a legnagyobb bűn, a többi nem számít. Amíg ilyen a szívem, addig én mindennap elárulom a Krisztusomat, aki énrtem halt meg. S hogy az enyém ki van száradva.

Atya azt mondta, többet nem tud értem tenni, csak imádkozni, s hogy Isten módfelett megbotránkozott rajtam.

Hol van az én Atyám, hogy lássa, megtisztult a szívem. A kegyelmes Isten megsegített, kivezért édesapa sírjához, tudtam érte tiszta szívemből mondani a fájdalmas füzért. Annus is ott volt, tanúm van.

De János atya komoly bünt kíván tőlem. Hát már csak nem fogok bünt hazudni magamnak, hogy kedvére tegyek? Hol kezdődjön neki a komoly bűn? Azt várja tőlem, hogy mindenik héten azt mondjam, hogy öltem? Az elég bűn? Vagy hogy paráználkodtam? Megszegtem krisztusi szent házasságomat? Mert mindig csak erre tudnak gondolni, hogy az ember ott az alsó testével csinálja a bűnöket. Vagy a kezével. Vagy hogy önfertőzést végeztem, csak azért, mert szerzetes vagyok? Akkor elég volna a bűnöm? János atya nem tudja, hogy a szív

bűnei milyen égig érők, s azok taszítják az embereket mind kétségek közé. Vagy az olyasmi kegyetlenség.

Csak akkor élénkedik meg János atya, mikor meggyónom neki, hogy kételkedni kezdtem az Anyaszentegyházba. Úgy mondom, hogy Krisztus földi köveiben, a Szentszékekben is, a Szentatyában, hogy nem mentette ki Áron püspököt a gonoszok fogságából. S a Főatya sem törődik a szétszóródott renddel, hogy összeterelje a bárányait. Magunkra hagy minket az édes Anyaszentegyházunk, Róma, mindenki. Nem harcol értünk senki.

Mikor a Főatyát mondom, megélénkedik. Hogy értem?, mit kéne tegyen a Főatya? Már úgy beszélgetünk, mint két politikus. Neki nem az a fontos, hogy én kételkedem az előjáróimban, hanem hogy kritizálom őket. Beszélgetni akar, de nem a bűnömről, a bűnnel nem törődik.

János atya azt mondja, hogy mi most nem egy rend vagyunk, verjem ki a fejemből. Veszélyes, ostoba dolog mind ezzel foglalkozni. Járjak a Krisztusban, a többit felejtsem el. Mondjam el az imáimat. S az én fogadalmam, az hová lesz?

Hát akkor tessék. Gyónom a mindenható Istennek, hogy én biza János atyának nem tudom feltárni egész lelkem, minden bűnös gondolatom.

– Szeretném megkeresni a testvéreket Désen, ott vannak férfi testvéreink.

Kértem János atyát, segítsen. Meg ne próbáljam, az ő fejére hozok bajt! Pedig Désen még együtt vannak, úgy hallottam, mert oda lettek mind kitelepítve a ferences férfi szerzetesek, szeretnék meggyónni a minister generálisnak. János atya ebben nem ismer bocsánatot. Mindent meg fog tenni, hogy megakadályozza, hogy Désre menjek. Akkor legalább egy szentmisére elmegyek hozzájuk. Gondolom, a minister Atya misézik. Értsem már meg, hogy most más miniszterek vannak! És megparancsolja nekem, hogy helyt maradjak. Vagy leveszi rólam a kezét, nem foglalkozik velem többet, ha nem fogadok szót. Hol van az engedelmességi fogadalmam, kérdi. De én azt is fogadtam, hogy a testvéreimet el nem hagyom. Hol vannak a testvéreim?

Mióta kint vagyunk, már hogy a gracieréval szabad lábon, egy vizitátort nem kaptunk a rendházból, vagy hogy a helyettesét. Kérdezem János atyát, hogy lehessen ez? Hát mindenki elfelejtett minket? Mi már nem létezzünk? Mi már senkinek se kellünk? Megmondanám János atyának, mert legfőképpen ezt kellene megmondjam neki gyónásomban, mert addig méltó sem vagyok a szent Ostyára, hogy megérintsem, mert igaz bűneimet nem mondtam meg, hogy én biza, ha így maradunk, csalódnai fogok a mi Anyaszentegyházunkban, egész Rómában, a Szentatyában, mert látom már, nem kellünk itt se, őneki. Pedig én azt hittem, hogy a megszentelt élet, amit választottunk, a szerzetesség azt jelenti, hogy az Anyaegyház szent testében vagyunk a vér edényei, a hit kiapadhatatlan forrása, az örök mozgás, az örökös imádás, a fáradhatatlan evangelizáció. S a kegyelmes

Isten felpróbált minket, mikor börtönbe kerültünk, s még megerősödve engedett szabadon. De lehet, mióta a hivatalosság a habitusunkat levétette velünk, az egyház már úgy gondolja mirólunk, hogy mi csak afféle vadhús vagyunk, amit kivágot magából, ha panasza lesz velünk. Mert János atya megmondta, nehogy újrakezdjük az evangelizációt! Koldulni már rég nem szabad, misszióba nem engednek menni. Pénzt kell elfogadjunk a munkánkért, pedig meg van mondva a Regulában, hogy nem vehetünk el pénzt, csak alamizsnát vagy adományokat. De mit ér a szerzetességünk, ha nem kellünk sem az Anyaszentegyházba, sem a világba nem járhatunk? Milyen az evangélium, amelyiket nem lehet hirdetni? A Krisztus szava, amelyiket senki nem mondhatja?

Nem tudom én elmondani ezeket János atyának. Mit ér a gyónás akkor? Lehet, tényleg száraz a szívem, ahogy Atya mondta régen. Mert az ember nem általánosságban bűnös. Én, Butyka Róza Eleonóra OFM, hogy tudjam magamhoz venni az Oltáriszentséget ilyen semmi gyónás után? Pedig úgy vágyom rá, ott látom a szent korporálé alatt.

Meggyónom aztán, amit tudok, a kételyt. Feloldoz az atya, de nem könnyebbedek, nem találok a nyugtomat. János atya nem mondja, amit annyira kívánok hallani. Hogy az egyháznak mindenáron kellünk, börtön után, ruha nélkül, a világban, hogy az Anyaszentegyház tudja mirólunk, hogy legforróbb hívei vagyunk a Krisztusban, hogy mi vagyunk az ő kinyújtott laikus karjai a hívek s keresők felé. Nem mondja, hogy az Anyaszentegyház imádkozott értünk, míg odabent voltunk, vagy hogy egy misét tartson a bebörtönzött gyermekeiért és minden ártatlanért, akik voltunk.

János atya csak annyit szól:

– Ne lázadjál, gyermekem. Az egyház el nem fogy, irántad sem.

János atya aztán olyan társadalmi jellegű beszélgetést tart az imaórán. Unalmas. Én Krisztus élő szaváról kívánok hallani, nem a néphatalomról. Most mind az ilyesmi társadalmi beszélgetés van. A politika. János atya sokat beszélget a szektánsokról és a reakcióról, nem igen értem a szavát. A szektánsokat értem, láttam eleget a börtönben, jehovista, pünkösdistá, pentikosztál, adventista, baptista, pokaita, reformált bethánista is volt. Sok szektáns, sok román. De több szerzetes meg pap is, amelyik nem szektáns. Ki mondja meg, ki a szektáns? Megkérdezem János atyát? Lehet, minket is szektánsnak s reakciónak tart? János atya azt mondja, a szektánsok a szubjektivizmus bűnébe esnek, hogy az ő belső istenüknek hódolnak. Szubjektív istennek. Nem a belső istent kell szolgálni, hanem az egyház Istenét. Nem tudom felfogni az atya szavait. Milyen más istenünk van, ha nem a belső Istenünk s parancsolónk?

Megmondja az atya, hogy téríteni tilos, be van tiltva. Vigyázni kell nagyon, súgja. Eddig is tiltva volt, de most emlékeztet minket. Hát ha egyszer az

a parancsolat, hogy meg kell vallani a hitet, akkor mit csináljon az, aki a megszentelt életet választotta? Hogy lehessen akkor a Krisztusban járni, ha nem lehet megvallani? Meg is kérdeztem az atyát a lelkiórán, mert kedden öt órakor van lelkióra nekünk a Sub Rosa teremben. Azt felelte, a hitet a templomban kell megvallani. Azért van a templom, az Anyaszentegyház, a gyóntatópap. Mindennek meg kell legyen a helye az életben. Aztán ideadja Áron püspök egyik beszédét, írógépen van leírva. A karingéből veszi elé. Megint a kezét a szájára teszi s behunyja a szemét. Mekkora ajándék, majdnem felkiáltok.

– De akkor hogy fognak a gyermekek hitre jutni? – kérdem tőle aztán. Mert ugye semmit nem lehet, csak a templomban a hittanórát. Inti, hogy hallgassak.

Úgy mentem el a lelkióráról, ahelyett hogy megnyugodva s tiszta szívvel, egészen összezavarodva. Lelkióra, s nem szabad beszélni még a Sub Rosa teremben se.

Mind halasztom, kérem Muntyán doktortól az adeverincát, járom a milíciát, hogy beteg vagyok, nem apt a munkára. Ha kitelik egy évem, készen van, vagy megyek dolgozni a szuterénbe, ahová Muntyán beengedett, vagy örökre betegnyugdíjba tesznek. Nem lehessen tovább húzni. Drága Krisztusom, hát hideg halottak közé küldesz? Hol az engedelmesség? Isten neve legyen áldott érte. Ott kell hirdessem mostantól a szavad. Van nekem ehhez erőm? „Oda visz, ahova nem akarsz”, mondja János evangélista. Pedig tudom én, hogy ott van a legnagyobb dolog, a halottak közt. Hogy aki már útra indult, ne maradjon ima nélkül. Hát én úgy kellene imádkozzam azt a szuterént, hogy ott egy kommunista is összekakálja magát az Úr szavától! Istenem, bocsáss meg, hogy ilyesmit gondolok. Nem vagyok én készen erre az útra. Pedig valami kényes polgári helyre se mennék, hogy üljek egy irodafélébe, ahol semmi emberi. Hát nem szeretem én a papirosokat. Az embereket kell szeressem, még ha meg is vannak halva. Drága Krisztusom, hogy tudjak én felnővekedni egy ekkora dologhoz? Könyörgök s imádkozok, hogy erőt kapjak ehhez a hatalmas munkálathoz, amibe küldesz.

Muntyán doktor mind néz, nem akar gyógyulni a sebem, mert azért van itt-ott seb az ember testén. Nem vagyok méltó a szent sebekre, nem kaptam meg azokat, mint a nagy szentek, az én sebeim csak olyan csúf emberi fekélyek. A kezem bőrét én is még le-leszaggatom, hiába imádkozom, hogy abba tudjam hagyni, rossz az ember, nem tudja magát uralni. Nem az ember, mondta drága Fidél atya mindig, nem az ember rossz általánosságban, hanem te magad, Eleonóra nővér, magadról mondd. Azt kell mondd, te vagy a rossz, nem valaki más úgy elvontan. Beismerni a bűnösséget, személy szerint, nem a többivel törődni. Szóval a kezem se gyógyul, mert itt a jobb hüvelykemen már úgy fel van szakítva, a fogammal haraptam. Azt mondja, Muntyán doktor, a cukor végett

van. Hogy cukor betegségem van, s akkor rosszabb a sebgyógyulás. Ő betesz engem betegnyugdíjba, ha akarom, mert ha fele ennyi volna a testemben a baj, akkor is be tudna tenni a komisszió előtt. Mondom, meg fogok gyógyulni, megígérem. S ha betesz nyugdíjba, akkor már nem kell fizessem az adókat se, még a szűzadót se. Szűzadó, ha valakinek nincs gyereke, akkor kell fizesse, mondja a doktor, mert be lesz vezetve efféle adó.

Igen vártam a hétfőmet, Melánia testvéremet a találkozóra. Ővele tudok megnyugodni, az ő vidám természete mellett. Ez a bolondos Melánia! Ülök a padon a nagy Mátyás király lábainál, supp, befogja hátulról a szememet. Olyan jó meleg a tenyere, s szappanszagú. Azt súgja a fülembe az én Melánia testvérem, hogy hozott nekem egy meglepetést. Tartja a kezét a szememen, hogy ne lássak semmit, s akkor valaki megfogja a két kezemet. Jaj, kié lehet ez a soványka kéz? Kegyelmes Istenem, Leonka! Megtartottad! Majdnem kiáltottam! Hát mi úgy öleljük egymást ott hárman, már a karom is fáj, úgy szorítjuk. Hát megkerült Leonka nővér!

Először is hálát kell adnunk az Úrnak, hogy csodát tett. Már három megvan az ötből. Mert ötön vannak Mátyásék is itt bronzból, s minket is olyan erős anyagból teremtett az Úr, hogy megmaradunk mind az ötön.

Aztán azt mondom Leonámnak:

– Mindent-mindent el kell mondjál, addig nem eresztünk, semmi omerta.

Melánia azt súgja:

– Csendben, nem vagyunk egyedül.

Nekünk sehol nem szabad gyülekezni, benne volt az omertába. Sehol, csak itt Mátyás lábánál, hogy mindenki meglássa, az Úr csodát tesz. Lehet, még a templomba is bekísérnek minket azok az egyének, akik figyelnek, vagy még a gyónást is kihallgatják.

Melánia azt mondja, tartsunk egy kis silentiumot, hátha elmegy. Nem tudom, melyiket gondolja a mi figyelő emberünknek, mert biza van több hasonló kabátos, egyik újságot olvas, másik cigarettazik, aztán ott áll két férfi is, akik mind idetekintgetnek. Vagy lehet, nő az illető? Még úgy is lehet.

Leülünk a padra, összefonjuk a kisujjunkat. Leona és Melánia maguk közé vesznek, hogy én üljek közbül. Nekem mind a két kezem egy-egy testvéremhez érintkezik mostan. Régen ültünk így körben, összefogóztunk, és mindenki fogta a másíknak a kicsi ujját. Ilyen a rózsakoszorú, senki nem volt egyedül. Édes Krisztusom, hozd vissza testvéreinket, hogy megint mind az ötön tudjunk így ülni körben, összefogózá. Tegyel csodát velünk.

Mikor így ülünk, senkitől se félek, még a szememet is lehunyom. Mennyit ülünk, nem tudom, de úgy megnyugszom. Már mosolyogni is tudok, érzem.

Nem törődök én már János atyával, nekem csak a testvéreim a gyóntatóim. Mire a szemünket kinyitjuk, már egészen besötétedett. Melánia körülnéz, azt kopogja nekem a padon:

– Silentiumot tartott a szekurista.

Először nem értem, hogy van a mondat vége. Aztán megértem, s akkorát kacagunk Leonkával, hogy mindjárt Mátyás is idefordítja a fejét. Én csak két férfit látok, egyik balról van, a másik jobbról. Ezek szerint ott ültek velünk, és ők is hallgattak.

Leona gyorsan lekopogja a lakáscímét. Betűnként kell mondja, háromszor is, mert nem értem. Román az utca neve, meg kell majd keressem, mert mind ki lettek cserélve az utcanevek. Azt mondja, ne menjek a lakására, fél a rokonja. Akkor legalább tudom, hol lakik. Dolgozik, kérdem. Kapott munkát a kendőgyárba. Ó, kegyelmes Istenünk, segítsd vissza Leona nővért az emberek közé. Mostantól megfogadjuk, minden hétfőn itt ülünk a király fenekénél, a világ szeme láttára.

Még sosem éreztem ilyen szerelmet, ilyen égést. Melánia mindig féltette a fiatal gyermekeket, mert ugye én is mennyi voltam, tizennégy, amikor Anyánkhoz szegődtem, és a testvérekhez. Aki nem érzett még szerelmet a testében, a lelkében, az nem tudja felismerni a szerelmet Jézus iránt sem. Mert mi Isten-szerelmesek vagyunk. Aki nem szerelmeskedik Istennel, az ő megváltó Krisztusával, az nem is adta egészen oda magát neki.

János atya tiltja, hogy mindegyik ott legyen a bibliaórán vagy imaórán. Vagy egyik, vagy másik, vagy harmadik. Mind mondja, hogy óvatosak legyünk. De a testvérekkel meg vagyunk beszélve, hogy egyszerre fogunk menni a füzérórára. Tiltva van, de nem törődünk vele. Szépen kikopogtuk, hogy s mint fogunk találkozni. Halkan kopogunk a padon, soká tart, de Melánia úgy kacagott aztán, mert látta, a szekurista hogy hegyezi a fülét az újságja megett, mert nem hallotta, mit kopogunk. Hát ha nem tud börtönnyelven, akkor nem érti. Mindenik kéne üljön kicsit a börtönbe, szépen megtanul mindent ott. Azt mondja Leona, öltözzünk huligánosan, nadrágba, akkor nem keltünk feltűnést. Hát én nadrágba nem öltözők, már biztos.

János atya az imaórán a Sub Rosa teremben kérdi ijedten, de valahogy olyan különösen, megvidámodva, mikor lát minket, Leonát, Melániát, Eleonórárt, s mindegyiknek a fején a kék kendő:

– Ti még megvagytok? Megint együtt akartok...?

Mit feleljünk? Akkor mégis tudja, hogy kik vagyunk. Nem mond semmit, csak némán keresztet vet ránk, lehunyja a szemét, s magába imádkozik.

Nekünk már számunk is van. Isten számontart minket. Éppen ezekkel a szókkal mondta Jusztina Anyácska, mikor megmondta a számot, hogy most már úgy vigyázzunk magunkra, hogy Isten számontart minket.

Tartunk egy lelkigyakorlatot, s megválasztjuk előjárónknak Melánia nővért, míg Anya haza nem jön, most ő Melánia anyácska. Megmondja ki-kinek, amin neki javítani kell. Nekem is megmondja, s nem tudom, melyik bűnömet fogja leginkább kiválasztani, mert van nekem annyi. Aztán csak így szól:

– Eleonóra testvér, hová lett belőled a ferences derű? Jusson eszedbe Atya arca, és legyen mindig veled, amíg meg nem kerül.

Fidél atya tényleg mindig mennyit mind kacagott s viccelt, tiszta bolond volt. Mikor látott egy nővért szomorú arccal, vagy hogy borús legyen a tekintete, megkérdezte:

– Elhagyott a hited, édes nővérem? Mit búslakodsz?

Az ember meg úgy megbotráncozott.

– Hát dehogy, jaj, dehogy, édes Atya, ne mondjon ilyesmit, ne fenyegetsen.

– Akkor mit búslakodsz, te gyermek? Biztos nem apostolkodtál eleget a mai nap.

Hát kezdi az ember, szerényen, de azért csak mondja, hogy de biza apostolkodott, lehajolt a beteghez, imádkozott a koldusért, az összes bűnösökért, a kommunistákért, hazánk vezetőiért, minden szerencsétlenért tiszta szívvel mondta a füzérét.

– Akkor mégis a hited lesz az, ami elhagyott – mondotta most már tényleg szomorú tekintettel Fidél atya. Aztán azt kérte, győnjon meg, megkapja a penitenciáját, megkönnyebbül a lelke s visszatér a derűje.

Anyácska végül megmondta, hogy mi az a számunk. A szám, amit Rómából kaptunk, a Szentatya kézjeggyével, 8956. Úgy megtanultuk, mintha a nevünk volna, pedig nem is a végső számunk, csak azt jelenti, hogy megkapták a kérésünket. A Szentszék bevette s majd meg fogja tárgyalni a kérésünket, hogy minket is felvegyenek, ne működjünk törvényen kívül, mint valami szektás, s a rendházunk megkapja az engedélyt a Szentatyától. Hogy nekünk, ferences nővéreknek a saját lelkiségünk meglegyen, beteggondozó nővérek legyünk, s hozzá egyenesen egy monostort is! Mert Anyácska semmi kevesebbet nem akart, csak egy igazi monostort velünk felépíteni. A kérést XXIII. János Szentatyanak küldte el titkosan, az ő kézjegye van a számunkon, s most VI. János Szentatyától várjuk a jóváhagyást.

Anyácska még azelőtt kezdett Rómával levelezni, hogy minket elvittek, nekünk nem is mondta, nehogy megijedjünk, mert az olyasmiért börtön is járhat. Hát Anyácskát el nem fogták az engedéllyel, s mégis Isten felp próbálja őt is és a hűségét is. Mert Anyácska engedélyt kért a működésre önállóan, a Fogadó

utcában, hogy mi itt a kicsi házban egy zárdát alapítsunk. Mert Anyácska a házrészét megvette, mert az emberek jók, és adakoznak nekünk. Azt mondotta, hogy elől, akik laknak, el fogják adni, s megint gyűjthetünk adományokat, koldulhatunk, hogy megvegyük majd azt is. S ha már kettő rész a miénk, akkor hozzá az egész udvar is, s alakíthatjuk a magunk beteggondozó házát, ehhez kérjük Rómától az engedélyt. De most már el van véve Anyácskától minden ingó s ingatlan.

Ami inog, azt el lehet venni, ami szilárd, mint a szikla, azt nem, így mondja Melánia nővér. Ez a mi hűségünk. S hogy tudjam meg, János atya is csak úgy értette, mikor kérdezte, hogy mi még megvagyunk, hogy a hűségünket megtartottuk-e.

De hol van Anyácska?

Anyácska, mikor vittek minket a teherautóban, mondotta, hogy a Szentatya megküldte a számunkat, hogy nekünk a zárdaalapítás lehetővé váljék, s ő azt a keblében hozta el a ruhája alatt, az Oltáriszentség mellé tette. A szám 8956. Jegyezzük meg, és soha kínzóinknak meg ne mondjuk. Ez most a mi nevünk: 8956.

Ez az utolsó dolog aztán, amit elmondok Annusnak, nincsen most már több, amit elbeszéljek, mert ezen aztán úgy összeveszünk, hogy jobb lett volna, ha hallgatok. Ennyit se kellett volna mondanom neki, nem az omerta miatt, mert az világi törvény, s mi azt nem nézzük, hanem mert értse meg, egy szerzetes nem arra való, hogy magáról mind beszéljen, a maga személyéről. Csakis Isten dicsőségére nyíljon meg egy szerzetes ajka, semmi más beszéde ne legyen neki. Ami az Ő dicsőségét nem szolgálja, arról hallgatni kell.

SZÁRNYAS ZS-OLTÁR
HUNGARICUS QUOQUE, SZINTÚGY
VISKY ANDRÁSNAK



BOGÁRDI SZABÓ ISTVÁN*

I.

galambnak kell(ene) lenni nem mindenféle más
madárnak

is

van fészke, mondja az éneklőmester (Zsolt 84,3)
és akinek fejét sincs hova lehajtania, a Mester

is

ezt mondja (Máté 8,20) sőt ha másféle

is volnál az Országban te

is találsz helyet,

az efféle madárfélék, jövevények, bozgorok mustármagból nőtt fán

is megtelepednek (Máté 13,32) és fészket

is raknak, és elkapdossák az ige-magvakat (Máté 13,5)

is sőt ha az efféle magános

is a tetőn – hasonlítja magához

is másutt a zsoltáros –, akkor

is inkább veréb, pelikán vagy bagoly az a madár (Zsolt 102)

vagy strucc, ha már belefeketedtünk a nyomorúságba (Jób 30,30)

is

megmenekülnek mégis a madarász töréből (Zsolt 124,7)

is

a Teremtőnek a verebecskékre

is gondja van, a kettőre

is (Máté 10,29), az ötre

is (Máté 12,6);

és a hollóknak

* Református lelkész, egyetemi tanár, 2003 óta a Dunamelléki Református Egyházkerület püspöke. Visky Andrással legelőbb találkozott 1980-ban (talán), Kolozsvárt (biztosan).

is
szerez eledelet (Jób 39,3, Lukács 12,24), és a hollók
is
szereznek, ha parancsol nekik az Úr
eledelt a prófétának (1Kir 17,6)
is

II.

sem pelikánnak
sem bagolynak
galambnak kellene lenni, mégis,
sem pedig hollónak (1Mózes 8)
becsvággyal csapong
érdemesen önhitt, intelligensen
(egyet)
sem értve, és (el)
sem határolódva
sem-itt
sem-ott rekesztve ki
sem be
az itt-is-ott-is rutinos moduljával:
rögvest felmérni a helyzetet
látni: még víz lepi a föld színét, és próbát
sem
tenni, mert még-
sem lehet, amit kell, mert még-
sem kell, amit lehet
sem ihlet nincs benne, csak kötelesség vagy
kötelesség sem
semmi
sem mi
de a galamb!
de a galamb messze leszállna már, elszállna messze
de inkább „elröpölne” (Kecskeméti Vég Mihály)
de kísérletet tesz, visszajönni: vereség
de ágat hoz, reménykedni: szenvedés
de nem jön vissza – ha szárnyam volna mint a galambnak
de elröpöltem volna innen!
de nem kötelesség – szerelem

és (nem?) várnék napoknak hosszáig
 és negyven meg százötven napokig, meg még hét hónapig
 és tizenhét napig (vagy tíz hónapig) meg még negyven napig
 és még kétszer-háromszor hét napig
 és másféle időt látsz-e egy napban
 és egy hónapban,
 és egy évben?
 és mennyi hatvanszor tizenkétszer harminc(egy)
 és plusz-mínusz szökőnapok?
 és szöktetőnapon röpöl-e az a galamb
 és az-e a szöktetőnap, amikor elröpöl?
 és galamb-e, ki elröpöl?
 és vajon, hűtlen lennék a bárkához?
 megmentett
 hűtlennek kell-e lennem, hogy a megmentőm koporsóm ne legyen?
 megmentett hűtlen a bárkához?
 és élet (volt)
 és remedium (mondja Augustinus)
 és immár nem (benne van az) élet –,
 és hűtlennek lenni a bárkához?
 és – de nem is
 óhajítás? köteles? kötelesség
 sem?
 semmi
 nihil
 nihil certe minus (mondja Brentius)

III.

ha galambnak kell lenni mégis,
 ha ez még vágy
 ha sem?
 ha esély – megesni esélytelen
 ha remény
 ellenére való remény
 ha óhajthatatlan óhajítás
 ha innen és ebből – honnan az?
 ha valahova, hova innen?
 röpölni ha kell,
 ki ad nekem szárnyat?

quis dabit mihi pennas? (kérdezi Jeromos) futurumban
 hanem jobb lenne mégis így: adatna nékem? S ki más
 ha nem a Meghallgató (shomé'a – Zsolt 65,2) adna
 ha adható olyan
 mint a galambé
 ha olyan adatna, ha lenne-volna
 ha futni nem lehet a baj elől, sem futamítani a bajt (mondja Bernardus),
 ha ez a minden hívő sorsa (toldja Kálvin)
 ha ez az én legádázabb ellenségem (mondja Bernardus)
 ha rendemből való s felhő fölé véli rakni fészket (toldja Kálvin)
 ha bizalmasom,
 ha pajtáskodtunk titkainkkal
 ha fülébe belesúgtam a lelkemet
 ha leheltem szívébe szívemet és ha
 ha együtt jártunk (a) templomba (is)
 ha nyájasságom vele egyött volt (mondja Kecskeméti Vég Mihály),
 ha kenyerem ette mondja Dávid egyebütt (Zsolt 41,10)
 ha hasonlelkű – izo-pszükhosz – ἰσοψυχος (fordítják az alexandriai atyák)
 ha uni-animus (mondja Jeromos) iker-lélek
 hasonszörű (fordítanám)
 ki kellene futni ebből, forgószél elől menekedni, mert
 ki- szétszórja az Úr
 ezt a fajtát (hoc genus – mondja Kálvin)
 kik nem hagynak igazságot szólanom (mondja Kecskeméti Vég Mihály),
 kik nem akarnak megváltozni
 kik nem félik az Istent
 kik sosem mutáltak,
 kik nem cziiffeusok ám, mondta volt VF Biharország közepén vagy
 negyven éve már – cz-vel és két f-fel, holott így kellett volna: zífeusok
 kiket éppenséggel egy zsoltárral előbb tett panaszba Dávid (Zsolt 54)
 kiket ekképpen dekonspirált VF negyven éve ott pusztasország közepén
 kik disputára rángatják Istent – culpa cum libertate (mondja Gergely)
 kik jussolják maguknak a peccatum cum ratione-t (mondja John Donne)
 kik mondattani pontossággal szőnek hamisságot veszedelembe
 szintaxis
 kik képzavar nélkül rímeltetnek csalárdságot zsarnoksággal
 kontextus és korrekt is
 kiket, a kevélyeket aláhajigálja ám az Úr
 kiket szétszór a forgószél

kit, engem is megtámadott forgószéléből (Jób 9,17)
kiket mint a pelyvát
szétszórja, aláhajigálja
sőt megégeti
a pelyvát (mondja Keresztelő János, Lukács 3,17)

IV.

de az Úr a forgószélből szól(t) Jóbnak
ha ugyan nem forgószél által (mondják az alexandriai fordítók)
ha ez az Isten lehellete (Braus Gottes, mondja Buber) feltorlasztja a tengert
is (2Mózes 15,8)
és kérdezte Jóbot a forgószélből és felől
is
ki az (ő az? – én?), aki elhomályosítja a rendet tudatlan beszéddel? (Jób 38,1)
is
hol hallom hát meg az Urat
ha messze menekedtem (Zsolt 55,7) előle
is
sőt a föld szélére (Zsolt 61,3)
is ragadott el ez az isten-fuvallat mint Illést (1Kir 18,12)
hogy kérjem: exaudi, exaudi, Deus, exaudi, Deus, orationem meam
hallgasd meg Isten, imádságomat
is
Meghallgató
az én imádságomat is
hozz vissza onnan
is
Meghallgatóm mátkám
mire ez az ide-oda holló-tánc?
röpölve maradnék, maradva röpölnék,
elrepül életünk
is mint a szikra fölszáll és elparázslík (mondja Jób 5,7)
pelyva parazsa, pornak szikrája hamu

galambnak kell lenni mégis
a régi zsidók szerint (Rashi)
a galamb egy szárnyon is (el)repül
és vissza
mert forgószélből (forgó szélel) szól az Úr

rendet – örökkévalót
ki ad galambszárnyat? adatik?
röptető, szöktető, szabadító

V.

Ki terjeszti fölém szárnyát?
Mintegy a mélység fölött lebegve?
Kiterjeszti fölém szárnyát?
Mint kotlós a csibéi fölé?
Kiterjeszti-e szárnyát,
Ha nem röpkölni?
Terjeszti-e a bajban, ha meg nem futamíthatom
És meg nem futamodhatom?
Terjeszti-e szárnyát?
Szárnyát. Azt a másikat. Árnyékába von?
Az én mátkám. Szela.

II. ESSZÉ



FIDES QUAERENS RELATUM
KÍSÉRLET HOLMI MONOLOQUIUM HELYETT
VALAMIFÉLE ALLOQUIUMRA



HORVÁTH LEVENTE*

Sokan, még jelentős irodalomkritikusok is, teológiai – sőt Isten bocsá' (sic!) filozófiai – reflexió nélkül, csupán költészetként és/vagy drámaként olvassák-elemzik Visky András műveit. Ez pont olyan szimptomatikus, mint – éppen Visky Andrást idézve – ahogy Harag György értékelése kapcsán ő maga is megállapítja: „Szimptomatikusnak tartom egyébiránt, hogy a Sütő-jelenséget Harag György színházi olvasatának eredményei nélkül értékeli változatlanul a szövegkritika. Anélkül mondjuk, hogy beletekintene az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* vagy a *Csillag a máglyán* sűgő-, illetőleg ügyelőpéldányaiba, amelyekből ránézésre is kiderülne, mi az, ami problematikus magában a textusban, és mi az, ami autentikus színház benne. Igazi magyar specifikum úgy olvasni drámát, hogy figyelmen kívül hagyjuk magát a színházat. Ez nagyjából ugyanaz, mintha műfaji megfontolásokat fölfüggesztve elemeznénk verset.”¹ Éppen ezért nem beszélek tovább rólad, azaz melléd (esetleg félre, szólsz közbe – rendezői utasítás), András (nem értek a színházhoz, vágom vissza, mindössze annyi, hogy nem szeretném, ha tárgyiasítanám kapcsolatunk az Én-Az viszonyig, a vágyott Én-Te viszonyból), hanem helyetted Téged szólítalak, Uram!

* (1960–) Református lekipásztor. Kolozsváron, majd Skóciában tanult, Walesben védte meg doktorátusát. Részt vett a Koinónia Kiadó alapításában, több ifjúsági szervezet indulásánál (IKE, Genéziusz) bábáskodott. Aktív lelkigondozó, főleg függőségekben szenvedőkkel foglalkozik, feleségével és barátaival a magyarózdi drogterápiás otthon alapítója. Rendszeres teológiai, lelkigondozói és missziológiai témák foglalkoztatják. Feleségével egy lányukban és négy fiukban gyönyörködnek. Állítólag annak idején Visky András barátjával közösen egy fiatal költők antológiájában jelentette meg első (és utolsó) verseit, neki azonban sikerült – a szakma megkönnyebbülésére – a verselésről idejében leszoknia.

¹ Visky András: *Írni és (nem) rendezni*, Kolozsvár, Koinónia Kiadó, 2002, 127.

Beszéljünk hármásban – mintha igaz barátságban² (*fides quaerens relatum!*³), mint amit nem lehet meg nem törtéنتté tenni. Ti az én barátaim vagytok, ha (vö. Jn 15,13–14).⁴ Ha életét adja, nem lehet meg nem törtéنتté tenni – többé. Megtörtént – értelme lett („Senki nem tudja igazán, miért él, amíg rá nem jön: miért érdemes meghalnia”⁵), tehát *a relatióban* fellelt identitás életem valós értelme lett. Csak az engem meghaladóban valós az identitásom, azt pedig rajtam kívül keresd, András, mint ahogy az artista, botjának segédletével, súlypontját a testen kívülre tolja, hogy végre szilárdan álljon vállalt bizonytalankodásai fölött.

Olyan ez, mint amikor János apostol meglepő módon *többes számban* adja vissza Jézus szavait a Szentháromságra vonatkozólag: „...hogy mindnyájan egyek legyenek úgy, ahogyan te, Atyám, énbennem, és én tebenned, hogy ők is *bennünk* legyenek” (Jn 17, 21). Miért használ többes számot? A kapcsolat Isten identitása, a relációnak ez a par excellence formája pedig maga a Szentlélek. Fontos teológiai helyek is alátámasztják, ami Ágostonnál egyértelmű, hogy a Szentlélek maga a *communio*, a *közösség*, a *participáció* az Atya és a Fiú közt, *mutatis mutandis* a Szentháromság és megváltottai között is. Ékelődj, Uram, közénk, válassz el bennünket egymástól, másképp elveszítjük egymást! Köss össze bennünket, Szentlélek, másképp egybefolyánk!

Ez tehát a létesített *communio*. A létesítő Szentlélek által lehetséges csak. Legyél, Uram, a *communio* köztem és András között, hisz Lelked maga a *communio*! Ahogy ők egyek, úgy mi is. Nem külön-külön vagyunk, illetve lehetünk egy, hanem a Te organikus egységedben vagyunk *egyek*. A magyar nyelv rendkívüli ebben is, megkülönbözteti e két fogalmat: egy vagyunk és egyek vagyunk.

Nyilván az individualitásom forog kockán itt, és nem a személyiségem. Ha egyek vagyunk, és nem egy vagyunk, akkor egymásban kell lennünk, és egymástól jól megkülönböztethetően kell egymásnak adnunk magunkat. Igen, így van, egyek kell lennünk, mint a határtalanul szent a bűnössel, a reménytelenül

² Az a bizonyos „köztes tér” érdekel, mind Martin Buber, mind Böszörményi-Nagy Iván értelmezésének kontextusában, amely a négy szemközti beszédmódban sem nem én, sem nem te, hanem a kettőnk közt létrejövő valami, aminek nincs közösségi nyelve, de ami a közösségit jeleníti meg, mégis. Hisz azt keresem saját identitás(om)ként, ami együtt vagyunk, és nem ami külön-külön olyan egyértelműnek tűnik.

³ Utalás a „fides quaerens intellectumra”, a „megértést kereső hitre”. Anzelmet parafrázálva a kapcsolatot kereső hitről beszélek, amely a megértést az emberi kapcsolatok kontextusában értelmezi.

⁴ A bibliaidézetek forrása: Biblia, revideált új fordítás, Magyar Bibliatanács, 2014.

⁵ “No one really knows why they are alive until they know what they’d die for.” (Dr. Martin Luther King)

elveszettel, és különböznünk kell, mint ahogy a Szent (*a totaliter aliter*) különbözik az általa Megszentelttől (Lévinasszal szólva: a Másik az Ugyanaztól).

Csakhogy ez sokba kerül nekem, András! Igen, Uram, sokba kerül nekem András barátsága. Ádám és Éva bűneset utáni individualitása, amely számukra vélt identitásukat is jelentette volt (soha ennél nagyobb tévedésbe nem is lehet esni!), azzal vette kezdetét, hogy remélni kezdték: olyanok lesznek, mint az Isten – autonóm identitás.⁶ Isten egyedül Isten, nincs rajta kívül senki isten, és Isten nincs egyedül.⁷ Nem jó sem Istennek, sem az embernek egyedül. Mert nem jó neked egyedül, ezért teremtett meg az embert/engem. Az ember/én azonban egyedül akart(am) a jó és a rossz tudója lenni. Leszakítva a gyümölcsöt, megszakította e bensőséges viszonyt, és eszi gyümölcsét azóta is: egyedül akart a tudója lenni – hát egyedül (is) maradt(am). Ez az egyedül maradás a halál(om). A relatio megszakadása. Nincs többé jelentés(em), ha nincs kapcsolat. Lenni annyi, mint kapcsolatban lenni. Ahogy Buber parafrázálta az Írást: „Kezdetben volt a viszony...” Szigorú értelemben véve igazolható Bonhoeffer radikális állítása, hogy az eredendően autonóm törekvés következtében kérdésessé válik minden etika pusztja létjogosultsága.⁸ Az új, bűneset utáni emberiség történelme hajnalán átírható a Genezis: „Kezdetben volt a hübrisz...”

Pedig. Egyedül, Istenem, Te lehetsz egyedül autonóm, és lám, te mégsem akarsz az maradni („a Fiú semmit sem tehet önmagától, hanem ha látja cselekedni az Atyát” – Jn 5,19; „az Atya nem ítél senkit, hanem az ítéletet egészen a Fiúnak adta” – Jn 5,25; stb.)! Böszörményi-Nagy Iván amikor a családi kapcsolatai kontextusában szemléli az embert, népszerűtlen és korunkban meg nem hallható következtetésre jut: az ember nem (mégsem) lehet autonóm, felmenői

⁶ Holott Isten sem autonóm identitású; zavaros Isten-képünk „Isten-képzés”, kivetítés, hisz pont itt érhető tetten bennünk az eredendő bálványképző mechanizmus, szeretnénk hinni, hogy az, de ez csak a mi projekciónk róla, a magunk hatalmi vágyát vetítjük őrá. Ezt is csak egy eredendő relációs etika oldaláról érdemes tisztázni és korrigálni.

⁷ Az axiomatikus megfogalmazást Ellis H. Potternek köszönhetem, több szóban elhangzott előadásában is hangoztatott alaptétele, amit az Isten személyességének paradoxonjaként állít.

⁸ Vö.: „Úgy tűnik, hogy a jó és a rossz ismerete minden etikai gondolkodás célja. A keresztény etika első feladata az, hogy ezt az ismeretet megsemmisítse. Minden más etika alapfeltételét támadja tehát, ezzel pedig olyannyira egyedül van, hogy kérdéses: van-e értelme annak, hogy egyáltalán keresztény etikáról beszéljünk? Ha ezt mégis meg tesszük, csak azt jelentheti, hogy a keresztény etika gyökerében kíván megvizsgálni minden etikai kérdésfeltevést, hogy egyedül érvényes etikaként minden etika kritikája legyen. A keresztény etika már a jó és gonosz ismeretének a lehetőségében is az eredettől való elszakadásunkat látja. Az ember eredetileg egy dolgot ismer: Istent. Másokat, dolgokat és önmagát csak Isten-ismeretének az egységén belül ismeri, mindent csak Istenben ismer, és mindenben Istent ismeri. A jó és gonosz ismerete az eredettől való ősi elszakadásra utal.” (Dietrich Bonhoeffer: *Etika, Útkészítés és bevonulás*, ford. Visky S. Béla, Kolozsvár, Exit Kiadó, 2015, 182.)

és testvérei, családja kontextusában meghatározott; ez ellen lehet lázadni, ennek ellenében egyénieskedni, de ezt ignorálni már nem lehet.⁹

De ki tudna minket erre megtanítani? Ahhoz, hogy értsek, vissza kell vonnom mindazt, amit eddig megtanultam. Tanul-talanítás. Csak a Szentlélek világoosságánál van esélyem a nem tudás begyakorlására. A Lélek azonban túlságosan szerény, szinte észlelhetetlen, túllontúl láthatatlan, mint Isten, és így tisztán észlelhető, akárcsak a szél. A Lélek – maga a *spiritualitás*! Tehát *alázat*. Nincs autentikus lelkeség alázat nélkül – a *humilitas* a *humus*-szal egy gyökerű szó. Legyen humorunk önmagunkhoz, ez a földközeli alázat. „A hit keres, a belátó értelem talál”¹⁰ – *fides quaerit, intellectus invenit*, különbség van a kitalálás és a belátás általi rátalálás között, mondaná Canterburyi Szent Anzelm, ha lehetne őt így magyarosítani. Ezért kéri Tőled, és most vele én is: Nem próbálok, Uram, mélységedbe hatolni, mivel értelmemet semmiképp sem foghatom ahhoz; de vágyom valamennyire megérteni igazságodat, amiben hisz, amit szeret a szívem. És nem azért törekszem érteni, hogy higgyek, de hiszek, hogy érthessek. Mert hiszek ebben is: „Ha nem hiszek, nem fogok érteni.”¹¹

⁹ Lásd például a Barbara R. Krasnerrel írt közös művét: Ivan Boszormenyi-Nagy and Barbara R. Krasner: *Between Give and Take: A Clinical Guide to Contextual Therapy*, New York, Brunner/Mazel, Inc., 1986. Magyarul Dobos Mária és Nagy Réka fordításában jelent meg *Kapcsolatok kiegyensúlyozásának dialógusa* címen (Budapest, Coincidencia Kft., 2001). A családterápia egyik atyjaként számontartott Böszörményi köztudottan Martin Buber filozófiájára építette a kapcsolati, etikai, családterápiás iskolaként világhíressé vált ún. kontextuális családterápiáját. Az általa kidolgozott relációs etika már az *Invisible Loyalties* című, 1973-ban megjelent munkájában is ezt a gondolati utat járja meg. Különös módon szegül szembe, részben a perszonalizmus felismerése, részben Freud kritikája nyomán, azzal az illúzióval, hogy az ember családi kontextusából kiragadható, azaz autonóm lenne. Buber elve, miszerint „az igazi élet találkozás”, nem az etika felől közelíti meg az ember családi kapcsolatait, hanem a kapcsolatok felől közelíti meg és tételezi magát a relációs etika lehetőségét. Így hát Böszörményi-Nagy a relacionális valóság négy dimenzióját különbözteti meg: 1. A tények dimenziója; 2. A pszichológia dimenziója; 3. Az interakciók vagy tranzakciók dimenziója (azon emberek csoportja, akiknek közül van egymáshoz) több, mint az egyenkénti pszichikai valóságuk összessége, így tehát az emberi viszonyok hálózatának saját dinamikája van, ami kizárja az ok-okozati jelleget, és inkább az egymásra hatások és visszacsatolások kibernetikai elve alapján elemezhető és érthető. Az egymásra hatás kommunikációját a rekurzivitás törvényei szabják meg, a feedback elengedhetetlen a kommunikáció korrigálása érdekében; 4. Böszörményi-Nagy integrálja az intrapszichikus és az interakciós irányt a pszichoterápián belül, és ily módon a negyedik dimenziót a relacionális etika dimenziójának nevezi, amit az egzisztenciálisan fontos kapcsolatokban történő adás és elfogadás dinamikus egyensúlya határoz meg. Ebben is Buber követi, aki a lét rendjének igazságosságát hangsúlyozta, bár a Lévinas-féle intencionalitás gondolata is gyakorlati alkalmazást nyer az általa szorgalmazott terápiás módszerekben.

¹⁰ Ágoston: *De trinitate*, 15,1,1.

¹¹ Canterburyi Szent Anzelm: *Filozófiai és teológiai művek*, 1. köt., ford. Dér Katalin, Budapest, Osiris, 2001, 174.

A Lélek maga a spiritualitás, vagy ahogy Ágoston megnevezi, a Szentlélek maga az Atya és Fiú közötti *közösség*. Olyan közösség (*communio*), amelynek csak esetben és gyarló leképezése a köztünk levő barátság, András. De ez az *analogia relationis* mégis megállja a helyét. Nyilván ha én bizalmaskodnék veled mint *barátommal*, az amolyan „műfű”, hamis és alulról indulónak beállított gesztus lenne, mintha, Istenem, Veled bizalmaskodnék, mikor éppen félnem kellene Téged. Ha nem bízna benned, hanem félnék, Istenem, mikor *testvérnek* kellene hogy nevezzelek, András, amiképpen becézve szeretnem kell Téged, Istenem, mint Atyácskám (,Nem a szolgaság lelkét kaptátok, hogy ismét féljete, hanem a fiúság Lelkét kaptátok, aki által kiáltjuk: Abbá, Atyám!”, Atyám = Atyácskám, Róm 8,15, és vö. Gal 4,6), akkor nem maradna semmi, azaz maradna valamiféle sápadt *analogia entis*, és az egészet csak *fejben* teologizálnám.¹² Ha bizalmasan becézlek, Atyácska, akkor félelem nélkül mondhatom neked, András: én az öcséd vagyok. És ez már kimondatlanul, mint pusztá létem is – kötelez. Mire is? „Mindössze annyit kívánt, ne létezzék, ha Oresztész sem létezik.”¹³

Mégis, mégis. Különböztess meg, Uram! Hisz amikor az Atyát a Fiúval és a Szentlélekkel egyenlőnek tartjuk – Titeket tehát, Uram –, ezzel együtt különbözőségüket is állítanunk kell. A klasszikus megfogalmazás Atanáz óta: az Atya nem a Fiú, a Fiú nem a Szentlélek, és a Szentlélek nem az Atya és nem a Fiú. Olyan igaz és olyan hamis ez a leegyszerűsítés, mintha azt mondanám: Ha Krisztus azt mondta magáról, hogy „Én vagyok az út, az igazság és az élet” (Jn 14,6), akkor ebből az következik: Krisztus az út, az igazság, és Krisztus az élet. Holott Krisztus azt mondta: „Én vagyok az út”, és nem azt, hogy „Ő” az út. Igen, Uram, ha bennem élsz, akkor mondd: Én vagyok az út! Mondd bennem: Én vagyok, hogy ne mondjam magam ellenében: én vagyok! És akkor, csakis akkor igaz ez az állítás. Nincs személytelen teológia. Te vagy nekem, ez a teológia. A többi csak az agyban játszódik le. Elvont és érvénytelen. Az a baj, ismételteti Kierkegaard, hogy sok a professzor, de kevés a confessor. Teológiánknak nem annyira Istenről, mint Istenhez kellene szólnia, figyelmeztet Buber. Mint a *Tanítványok* című darabodban, András, amikor az az egy elveszíti a szavakat. Az elhallgatás tanítványa. Nem rabbi többé.

Mi történik, amikor az Ige misztériumával szembesülünk? Nyomában, mert elhallgattat, rögtön keresni kezdjük a Krisztussal való misztikus egységet. De

¹² „Taníts meg a te keresésedre, mutasd meg magadat, ha kereslek, mert keresni sem tudlak, ha nem Te tanítasz, sem megtalálni, ha nem mutatod meg magadat! Keresselek Téged a vágyakozással, vágyakozzam hozzád a kereséssel! Találjalak meg a szeretéssel, szeresselek a megtalálással!” (Uo.)

¹³ Simone Weil: *Ami személyes, és ami szent. Válogatott írások*, Budapest, Vigilia, 1983, 178.

ami lehetségesnek tűnik eleinte, íme adottként mutatkozik meg. Voltaképpen három misztérium tölti ki az egész Szentírás kontextusát.

Az első a kegyesség, a kegyes életvitel misztériuma, ami meglepő módon az 1Timóteus 3,16 szerint abban definiálódik, hogy Isten megjelent testben. A testi lét misztériuma tehát az első misztérium, ami egyúttal a kegyes életvitel, az *eusebeia* kiindulópontja is (ahogy Tertullianus megjegyzi: „a test az üdvösség sarokvasa”).

A második misztérium az *unio mystica cum Christo*, a Krisztussal való titokzatos egység lételünk.

A harmadik pedig annak a misztériuma, hogy Krisztussal egy test vagyunk. Ez egyszerre egység és különbözőség tételezése, hiszen egy test vagyunk ugyan, de „Te, a Fő vagy, mi pedig tagjaid”. András és én egymásnak és a többieknek, illetve Krisztusnak tagjai. Világosan meg van különböztetve ugyanazon testben a fő a tagoktól, ugyanakkor pedig világosan tételezve van az organikus egység is. Mi nem lehetünk a fő, Ő pedig nem lehet a tagok. Bár nem lehetünk Ő, a Fő, de lehetünk Te. A mi identitásunk tehát a Szentháromság leképezése. Csak ebben a kontextusban nyer értelmet, Uram, a szentháromságbeli egységek és különbözőségek, ahogy fentebb próbáltam megfogalmazni. Ez pedig azt is jelzi, hogy ha a Krisztussal való titokzatos egységünk folyamánya a Krisztus testével való egységünk, ha Isten Atyánkká lett, Krisztus pedig *egyetlen* Fiúként Legnagyobb Bátyánkká, akkor Ő az *elsőszülött* is a többi fiú között, mi pedig fiakká lettünk az egyetlen Fiúért. Krisztus megnevezésében hol a monogenétosz kifejezést látjuk, amely nem feltétlenül egyszülöttet jelent szó szerint, hanem azt, hogy egyetlen, és azt fejezi ki, hogy Ő Isten egyetlen fia, hol pedig azt is olvassuk, hogy Krisztus az elsőszülött a halottak közül, tehát az egyetlen feltételezi a sokat, a testvéreket – egyszóval az Isten családja létrejöttét.

Nem jó az embernek egyedül – ez Krisztusra is vonatkozik. Úgy is mondhatnánk, hogy a szeretet nem viseli el, hogy egyedül legyen – testvéreket akar. És amit Isten akar, az meglesz: megteremti Fiának a testvéreket – ez a megváltás lényege és voltaképpeni célja. Ők nem természet szerinti, hanem örökbe fogadott fiak, és ez az örökbefogadás nagyobb, mint a világegyetem (John Piper), hiszen az Efezus 1,4–5 textusa szerint „őbenne kiválasztott minket magának már a világ teremtése előtt, hogy szentek és feddhetetlenek legyünk előtte szeretetben. Előre el is határozta, hogy fiaivá fogad minket Jézus Krisztus által, akarata és tetszése szerint...” Az adopcio azért nagyobb kiváltság, mint a világegyetem megteremtése, mert megelőzte a világ teremtését. Istennek elsődleges volt Krisztus testvéreinek létrehívása, és csak azután következett

hozzá a díszlet, a világ teremtése.¹⁴ Nyilván ez az ember értékelésének és önértékelésének biblikus mércéje is egyben, amennyiben az *imago Dei* fontosabb és nagyobb az értéke tulajdon életterénél, a világnál.¹⁵ Az elsőszülött és a többi szülött közti reláció megelőzi az embernek a természettel való relációját, de ez nem iktatja ki, platonikus módon, a természettel való kapcsolat bensőséges-ségét sem. Az embernek az állat- és növényvilággal, sőt az élettelen teremtettséggel való kapcsolata a Buber-féle reláció értelmezésében is kitüntetett helyet kap, sőt, nem tárgyasító kapcsolódást jelent ott sem (lásd az *Én és Te* című alapművét).¹⁶

Nos, így, ez a kétszeres *unio mystica* konkrét adottság, és mint ilyen már maga a valóság, nem pedig valami, amit meg kell valósítani. Krisztussal és testvéreivel nem törekszem egységre, hanem elfogadom, hogy már eleve egy vagyok velük. Az, hogy egy vagyok Krisztussal, adott tény, de csak az ige kontextusában érvényes tény. Nem Ő az út. Ő mondja bennem: Én vagyok az út. Tudod, András, amiképpen Wittgenstein a *Traktátus*ban megkülönbözteti a tényeket a dolgoktól. Vagy ahogy Lévinas Husserl- és Heidegger-értékelésében tovább megy mestereinél, és megköveteli a tárgyakkal való tiszta kapcsolatunk és a tárgyasítás megkülönböztetését.¹⁷

¹⁴ Érdekes módon a középkori teológus, Szentviktori Richard az, aki egy plasztikus képet használ a fentiekre, mintegy ennek bővítményét: szerinte a világ az állványzat az egyház épülő katedrálisa körül, és a történelem befejezésekor, amikor az „állványzatot” lebontják és megszüntetik, az eszkhatonban bukkan elő és válik láthatóvá az Egyház végre teljességre juttatott, gyönyörű és fenséges katedrálisa a maga teljességében és dicsőségében.

¹⁵ Ismeretes a hithű zsidók mindennapi imája: „Hálát adok, Örökkévaló, hogy az egész világot érettem teremtetted!” Ezzel egybecseng a páli antropológia kiindulópontja is a teremtés értékrendjére nézve, amelyben a ki kihez tartozik szemlélete határozza meg az ember helyét és értékét a teremtésben: „Azért senki ne dicsekedjék emberekkel, mert minden a tietek; akár Pál, akár Apollós, akár Kéfás, akár a világ, akár az élet, akár a halál, akár a jelenvalók, akár az eljövendők: minden a tietek. Ti viszont a Krisztuséi vagytok, Krisztus pedig Istené.” (1Kor 3,21–23)

¹⁶ „Maradjon meg titoknak a hatás jelentése harmadik példánkban a teremtményről és annak szemléléséről. Higgyél az élet egyszerű mágiájában, a mindenség szolgálatában, s megérted, mit jelent a teremtmény ama várakozása, kitekintése, »fejét előreszegése«. Itt a szavak csak hamisak lehetnek; de lásd, a lények ott élik életüket körülötten, s bármelyikhez közeledsz, mindig a lényeghez jutsz.” (Martin Buber: *Én és Te*, ford. Bíró Dániel, Budapest, Európa, 1999, 19–20.) Nyilvánvaló, hogy Buber itt a növények, egy fa, sőt a művészet számára is fenntartja azt, hogy az Én-Az viszony átalakulhat Én-Te viszonyra.

¹⁷ Viszont a világos meg nem különböztetésből eredő diszkrepanciára lásd például: „úgy tűnik, hogy az ember, akinek természetes attitűdje nem tisztán kontemplatív attitűd, akinek a világa nem kizárólag tudományos kutatások tárgya, tehát ez az ember durván valósítja meg a fenomenológiai redukciót, átlépve az életről való reflexióra, amely tisztán teoretikus aktus; itt olyan inverzió van, amelyre Husserlnél nincs magyarázat, sőt problémaként sem vetődik fel. A *homo philosophus* helyzetének metafizikai problémáját nem fogalmazza meg Husserl.” (Emmanuel Levinas: *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Vrin,

Az, hogy egyek vagyunk a Krisztus kisöccseiként és kishúgaiként, szintén egy adottság, nem pedig megvalósítandó cél. Ezt János apostol első levelében az első fejezetben gyönyörűen juttatta kifejezésre: „Ha pedig a világosságban járunk, ahogyan ő maga a világosságban van, akkor közösségünk van egymással, és Jézusnak, az ő Fiának vére megtisztít minket minden bűntől.” (1Jn 1,7) Ha világosságban járunk, akkor közösségünk van egymással, tehát *koinóniánk* van. Ez részvételt, együttlétet, közösséget, *communiót* jelent.

Abban a pillanatban, ahogy a világosságban járok, a közösség már megvan. Ahogy kilépek a világosságba a magam kis sötét zegzugából, *ahonnan nem lát-
szanak a többiek*, abban a pillanatban látni kezdek és (emberként/felebarátként) látom őket. János apostol megállapítása szerint a megváltás előtt mindannyian a sötétségben ültünk, majd azzal folytatja, ha világosságban járunk, közösségünk van egymással. Adott. Nem is kell megvalósítani, már valóság. Amíg nem ebben a világosságban járok, nem látom a másik embert *testvéremként*, és nem látom Jézust a *Te testvéredként*. Tudjuk azt, hogy a Genezisben, a Mózes első könyve 45. fejezetében József felismerte a testvéreit, de az ő testvérei nem ismerték fel Józsefet. Miért? Azért, mert József úgy látta őket, mint testvéreit, de a testvérei nem úgy látták Józsefet, mint testvérüket, hanem csak mint valakit, akire irigykedniük kellett, és így meg kellett ölniük.

Buberhez hasonlóan Böszörményi-Nagynak is az a célja, hogy azok az emberek, akik (bármilyen okból) egymás számára „tárggyá” lettek, egymással találkozzanak. Ez feltételezi annak lehetőségét, hogy ezek az emberek azt a képet, amelyet egymásról kialakítottak és rögzítettek, vagyis a másik jellemével kapcsolatos elvárásait, ítéleteiket – még ha kevés időre is – elengedik. Így tér nyílik a váratlan számára, és lehetővé válik a „szemtől szemben”. Ez a *találkozás általi gyógyulás*. Az adás és az elfogadás dialektikus viszonyban állnak egymással: *elfogadás által lehet adni, és elfogadni azáltal lehet, hogy adunk*.¹⁸

1930/1989, 203.) A buberi Én-Az objektifikáció problémáját pedig a tárgyiasító kapcsolódási kísérlet *kétértelműségében* ragadja meg, szemben a tiszta relációval: „a szeretet megmarad a Másikkal egy olyan relációnak/kapcsolatnak, amely egy szükségletbe fordul át, a másik transzcendens exterioritásával, a szeretett lény exterioritásával. De a szeretet a szeretett mögé (a szeretett Másikon túl) megy... A lehetőség, annak lehetősége, hogy a Másik egy szükséglet tárgyaként jelenjen meg, miközben megőrzi máságát, vagy újfent, annak lehetősége, hogy élvezzük a Másikat... a szükségletnek és vágynak ez a szimultaneitása, vagyis a bujaság és a transzcendencia szimultaneitása... ez az eredete az erotikusnak, ami, egy bizonyos értelemben, maga a kétértelműség.”

¹⁸ Hanneke Meulink-Korf és Aat van Rhijn: *A harmadik – akivel nem számoltak*, ford. Kiss Jenő, Kolozsvár, Exit Kiadó, 2009, 19.

A különös az, hogy József, még mielőtt megismerteti magát a testvéreivel, megkérdezi őket: él-e még apátok? A testvérek beszámolnak arról, hogy él. Mégis furcsa dolog történik, amikor leleplezi és megismerteti magát testvéreivel. A megrendült sírás közepette újra felteszi látszólag ugyanazt a kérdést, és, ha a bibliai szöveget a racionalitás szintjén értelmezzük, értelmetlenül: „Él-e még az apám?” A kérdés mégsem értelmetlen. Ez egy kontextuális családterápiás helyzet. A testvérei számára Jákob, az ő atyjuk élt. Jákob számára is éltek József testvérei, de Jákob számára maga József már nem élt. Józsefről nem tudta Jákob, hogy él, éppen ezért József kérdése így is helyes, mert kontextuálisan a saját viszonyát írja le az apjával: „Él-e még az (én!) apám?” Azzal, hogy engem majdnem megöltetek, és apám abban a hiszemben élt mostanáig, hogy meg is haltam, ezáltal apám behalt abba, hogy én az ő számára nem élek. Egyedül rám vonatkozóan a testvérek közül, meghalt. A kérdés jogos. A többi tizenegy testvér apja él, csak József apja, a tizenkettedik apjaként nem él Jákob. A fentiek alapján tehát két kérdésem van. Ha az Isten-fiúság adottság, és nem kívándó, megvalósítandó életközösség Istennel, akkor nem állítható-e egzisztenciális bátorsággal ezek után, hogy nem vagyok árva ebben a létezésben, ebben a létbe-dobottságban, hanem fiú vagyok?

A furcsa az, hogy amíg ezt fel nem ismerem, úgy élek, mintha árva lennék. Ebből az előbbiből ered és ennek folyományaként fogalmazódik meg a második kérdés is: Ha Isten egyedüli Fiáért nekem adta a fiúságot, akkor a többi adoptált fiúval és az egyetlen – de elsőszülött – Fiúval együtt én, nemde, egy nagy család része vagyok? Nem *egyke* vagyok tehát, hanem *testvér*. Miért élek úgy, mintha egyke lennék, holott a többiek testvéreként kellene élnem? Nem az a kérdés, hogy nekem vannak-e testvéreim, hanem hogy én a többinek testvére vagyok-e? Testvéredként vagyok-e neked, András?

Amikor az írástudó megkérdezi Jézust, hogy kicsoda az ő felebarátja, Jézus erre a kérdésre nem válaszol. Nem az a kérdés, hogy kicsoda a te Felebarátod, hanem az, hogy te felebarátja vagy-e a többieknek. Ezért mondja el az irgalmas samaritánus példázatát, és csak a végén kérdezi vissza az írástudótól, hogy szerrinte ki volt a felebarátja a bajbajutottnak. A pap, a lévita, vagy a samaritánus? Jézus a másikért való létet mint létmódot határozta meg, akárcsak Lévinas, és mint ilyen bír jelentéssel.¹⁹ A Másiknak Istent akarni, és Istennek akarni a Másikat, mondaná Ágoston. De persze csak én parafrázálom így.

Az egyke az, aki *egyedül marad*, aki magányos lesz. A héberben az olyan egyre, aki egyedül marad, a *jachid* vonatkozik. Van egy másik szavuk is az egyre:

¹⁹ Lévinas szerint ugyanis a közelségben a másik a jelentésség és a másikért való lét abszolút aszimmetriája folytán birtokol engem: én a helyére lépek, ugyanakkor senki nem válthat fel engem. (Vö. Emmanuel Lévinas: *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 246.)

az *ekhad*, ami organikus, kompakt egyet jelent. Ez a Szentháromság organikus egységének az alapja. Nem véletlen, hogy a héberben Isten sohasem *jachid*, nem marad egyedül, hanem a benne lévő személyekkel és velünk is organikusan egy. Fiú vagyok-e, vagy árvaidentitásban hiszem még magam? Testvér vagyok-e, vagy egykeidentitásban rekedtem? Egyedül maradt vagyok-e? Nem jó az embernek egyedül maradni – parafrázálhatjuk a Teremtő Ádámhoz intézett szavait. Isten soha nem *jachid*: ami nem jó az embernek, az Istennek sem jó. Nem jó Istennek egyedül. Ha Isten *ekhad*, akkor korporális egysége van.

Ez a Szentháromság, a trinitárius egység lényege. Ezért mondja Isten, teremtsünk embert a „mi” képünkre, többes számban. Ugyanez a többes szám jelenik meg a János 17-ben, amely ugyanerre az egységre utal. Ha Isten soha nincs egyedül, akkor nem beszélhetünk individuális, atomizált keresztyénről. Egyébként a középkorig nem az individuum megnevezés dominált az antropológiai önazonosság felfogásában. Az in-dividuum (divide = osztani) tovább már nem oszthatóságot, abszolút egy-séget, tehát egyedül maradást jelent. A teológiai és antropológiai szemlélet inkább a *personával* határozta meg az emberi személyiséget. Jó látni, hogy az individualizmusra, az egyénit túlhangsúlyozó identitásra épülő szemlélet leépülőben van, és egyre inkább teret kap a *communitas* iránti szükségletünk.

Isten amikor megteremtette az embert, „férfiúvá és nővé teremtette őket”. A férfi és nő közösségén mint identitásképző kontextuson van a hangsúly. Nincs egyedül-lét, Isten nem Évát, hanem Krisztust adja az embernek társként, hogy ne maradjon egyedül. A Segítőtárs fogalma az eredeti héberben Isten kizárólagos neve. Senki nem tud úgy segíteni, mint az Isten. Egyedül Isten érdemli meg az *ezer*, a Segítőtárs nevet. A huszonnyolc előfordulási hely közül ez az egyetlen, ahol az ige nem Istenre, hanem a nőre alkalmazza. Ugyanakkor a héber szövegben az *ezer* hímnemben marad. Évában önmagára utal az Isten: nem jó neked egyedül, velem kell kiegészülnöd, Ádám, velem, a Segítőtárssal, és ezt a segítőtársadat a feleséged fogja megjeleníteni.

Mielőtt a megváltás megérkezett volna, a törvény alatt éltünk, ezért kibocsátotta Isten az Ő fiát, aki asszonytól született, törvény alatt lett, hogy a törvény alatt valókat megváltsa, olvassuk a Galata 4,7–12-ben. Ez a kibocsátás arról szól, hogy az ember a törvénnyel kacérkodott, mielőtt a megváltást ismerte volna, és kapcsolatunk a törvénnyel eltorzult. Nem maga a törvény romlott meg, hiszen a törvény nem rossz, hanem jó, szent és igaz (vö. Róm 7), de mi a törvény alatt rekedtünk a bűn következtében, és ez a kapcsolatbetegség ami kialakult, ez a rosszul kapcsolódás, átok alá vont bennünket.

A törvény alatt való ember ezért lelke mélyéig az önigazulás mentalitásában él. Magunkat mentegjük, felmentjük, és még a Törvénnyel is készek vagyunk

magunkat igazolni. Ez a törvényházasságunk törvénytelenné tett minket. E görbe tükörben látjuk a törvénnyel való viszonyunk mindennapi tragikomédiáját. Pál apostol odáig merészkedik, hogy a törvényt egyenesen törvényes férjünként írja le. Egy olyan férjként, aki követelőző, aki soha nem hagyja szó nélkül, ha valamiben nem engedelmeskedünk neki. Mindig fedd, és ritkán ismer el, éppen ezért a törvénnyel való kapcsolatunk alatt nem lehetünk boldogok. A jobb választás híján nem lehet az ember boldog, Krisztusnak kellett volna szívünk választottjának lennie. Így láttuk meg Jézust, a Völegényt, és Pál azt mondja, hogy nincs megoldás, nem lehet Jézusé az ember, amíg él a férje, a törvény. A megoldás csak az, ha az egyik házastárs meghalna. De a törvényt nem lehet megölni. A törvény érvényben marad, tiszta és szent. A szabadulásnak csak egy módja van: ha nem a rabszolgatartó úr hal meg, hanem Isten a férj helyett a rabszolgát öli meg. Ez a nagypéntek és a húsvét igazi értelme. A Krisztus halálába beleölté óemberünket, a hamis egónkat, az Istennek is szüntelen megfelelésre törekvő régi énünket, a törvény alá rekesztett bűnös embert. A Jézussal való frigy új létkontextusunk titka.

Kierkegaard szerint ha valakit igazán szeretek, nem akarom, hogy vele szemben igazam legyen. Ha meghaltam a törvényre nézve, többé nem keresem Istennel szemben a magam igazát, a farizeusi önigazultság helyett megadom magam, és elfogadom a bűnösségemet. Ez az elfogadás maga a halál. De a halál fölszabadít. Aki meghalt, azt föl lehet támasztani. Akinek nagypénke volt, mert „Krisztussal együtt keresztre vagyok feszítve: többé tehát nem én élek, hanem Krisztus él bennem” (Gal 2,20), annak húsvétja is lett, vallja az apostol. Figyeljük meg, hogyan történik mindez: „Amíg tehát él a férje, házasságtörőnek mondják, ha más férfié lesz, de ha meghal a férje, megszabadul e törvénytől, és már nem házasságtörő, ha más férfié lesz. Ugyanígy ti is, testvéreim, meghaltatok a törvény számára a Krisztus teste által, hogy másé legyetek: azé, aki feltámadt a halottak közül, hogy gyümölcsöt teremjünk Istennek.” (Róm 7,3–4) Érdekes, hogy Pál szerint ez a meghalás csak a Krisztus teste által lehetséges. Krisztus megfeszített testében is meghaltam a törvénynek, és Krisztus megdicsőült testében is. (A teológiai közbeszédben gyakran a Krisztus megdicsőült teste alatt az egyházat is értik.) Veled is, Uram, és veled is, András, és a többi testvéreddel együtt is. Egóhalált hozó fiúság és egóhalált hozó testvériség.

A húsvét tehát a Krisztussal való egységünket a meghalásban és a feltámasztásban látja beteljesülni. Ezért olvassuk a Róma 4,25-ben: „aki halálra adatott bűneinkért, és feltámasztatott megigazulásunkért.” Aki magát vádolja, azt megigazítják, aki magát felmenti, azt vádolják, hangoztatta gyakran Hieronimus, a Bibliát első ízben latinra fordító Szent Jeromos. Ítélet alatt maradok, amíg a törvény alatt vagyok, nem tudom feladni az önigazolás kényszerét. Ugyanez

az igazság jelenik meg tulajdonképpen Ágostonnál is, hiszen úgy értelmezi, hogy éppen a törvénytől megcsalt embernek adja meg Isten az autentikus létezés esélyét, voltaképpen ezt mondja: Csalódom, tehát vagyok, aki ugyanis nincs, csalatkozni sem tud.²⁰ Látna látszik, hogy Descartes *dubito ergo sum*-ja, a „kételkedem, tehát vagyok” dictuma²¹ is tulajdonképpen Ágostonnak ebből a mondatából ihletődött. Ami számunkra most fontos, az a csalódás érzékelése, és a csalódásra való diszponáltságom elfogadása. Ez nem más, mint annak fájdalmas tudomásulvétele, hogy az ember értelme kálvini értelemben bálványgyár. *Fabrica idolorum*.

A hit és a helyes kapcsolat Istennel ott kezdődik, hogy elismerem a helytelen kapcsolódásomat Istenhez. Tehát a bálvánnyá torzított istenképemet fölismerem, megbánom, és várom, hogy Isten helyreigazítsa. Ha képes vagyok az Istenkép eltorzítására, mennyivel inkább képes vagyok az emberkép vonatkozásában megcsalattatni. Az éberség csak azért lehetséges, mert a megcsalattatás is lehetséges. A hiteles kapcsolat a hiteltelen vagy tárgyiasító Én-Az-szerű kapcsolódások fölismerése miatt lehetséges. Az ember mérhetetlenül egyedül van, egyedül hagyatott, soha senki nem érezheti azt, amit én érzek, nem tudhatja rólam azt, amit egyedül én tudok.²² Mivel ennyire megismerhetetlen és magányos vagyok, és egyediségem kifejezhetetlen mindenki más felé, ezért áttörés csak úgy lehetséges, ha felismerem, épp ilyen felismerhetetlen és önmagában egyedül

²⁰ Vö. *De civitate Dei*, 11,26.

²¹ „[E]gyedül Isten ideája marad, amivel kapcsolatban meg kell vizsgálnom, vajon van-e benne valami, ami tőlem magamtól nem származhat. Az Isten névvel olyan szubsztanciát jelölök, amely végtelen, független, értelmével mindent átfogó, mindent megtenni képes, és amely engem magamat is, valamint minden mást, ami csak létezik – ha egyáltalán létezik másvalami –, megteremtett. Márpedig ezek a sajátságok mind olyan jellegűek, hogy minél figyelmesebben veszem szemügyre őket, annál kevésbé látom úgy, hogy egyedül éntőlem származhatnának.” (René Descartes: *Elmélkedések az első filozófiáról*, ford. Boros Gábor, Budapest, Atlantisz, 1994, 56.) Így próbálja Descartes Ágoston episztemológiai módszeréből ihletődve megkeresni magában azt, ami ő magától nem származhat, hogy mindent kizárva Istenig jusson – ez a kartézianus kétkedés kiindulópontja. Lévinas is követni látszik ezt az utat, amikor az arc kihívását taglalja: „Azt a módot, ahogyan a Más megjelenik meghaladván a Más ideáját bennem, ténylegesen arcnak hívjuk. Ez a mód nem abban áll, hogy a Más témává válik a tekintetem előtt, hogy képet alkotó minőségek együtteseként bomlik ki. A Másik arca minden pillanatban lerombolja és meghaladja a bennem visszamaradt plasztikus képzetét, a saját mércém és az ideátum mércéje szerinti képzetét, vagyis a neki megfelelő ideát.” (Emmanuel Lévinas: *Teljeség és végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999, 33.)

²² Végso soron Lévinas abszolutizálja a Másikat, mint aki Istenhez hasonlóan totaliter aliter, és mint akit éppen ezért nem ismerem és nem ismerhetek. Ez a nem ismerhetőség az, ami arra vezeti, hogy feladja a Husserl által is használt alterego fogalmát, és helyette az alteritásra tegye a hangsúlyt. Mivel lehetséges a másik félreértése és félreismerése, ezért kiszolgáltatót a Másik. Heidegger is arról beszél a költészet szerepét méltatva, hogy amiatt lehetséges a hallás, mert lehetséges egyúttal maga a sükettség is.

maradt Isten is. Azonban Ő nemcsak az Ómega, hanem az Alfa is, az áttörés vele kezdődik, felőle indul, és abban áll, hogy részéről az a szeretet döntése, hogy osztozik magányomban, mint aki megosztaná velem a megoszthatatlant, az Ő magányát és egyediségét. Csak egy félreismert Isten mutatkozhatik be nekem Istenként. Sőt Felebarátomként.²³

Kedves András, csalódtam benned! Csalódtam, még egyetemista korunkban. Egy nap feltártam előtted, hogy milyen sötét hatalmakkal küszködöm, hogy milyen szörnyű válságban vagyok, és hogy attól félek, az eszemet is el fogom veszíteni. Nem tudtam akkor, hogy mire készülsz. Tény az, hogy annyit érzékeltem, hatalmas empátiával hallgatsz végig. A kapcsolat köztem és közted élővé vált, hiszen te testvérem tudtál lenni ebben. Felebarát. Utána még hónapokig küszködtem, amíg egyszer csak minden kitisztult. Sok-sok év után, teljesen véletlenül, egy furcsa helyzetben, elszólások nyomán állt össze a kép. Te ugyanis attól a naptól kezdve, amikor neked mindezt föltártam, mindennap egy fél órával hamarabb keltél, hogy imádkozz értem. Soha nem beszéltél nekem erről. A bal kezed nem akarta tudni, mit tesz a jobb. Fele-barátság. Körülbelül egy fél évvel később aztán kegyetlenül szembesítettél valami kapcsán, és jogosan megfeddtél valamire nézve, amiben hibáztam. Akkor nagyon rosszülesett, és mivel barátok voltunk, úgy éreztem, senki, soha olyan mélyen nem bánthatott. Mégis, bár fölháborodtam, az este csöndjében, mikor magamra maradtam, hagynom kellett, hogy mélyre hatoljon a feddés szava. Te voltál mögöttem és András mögött is, Istenem! Megsejtettem a kemény és féltő szeretetet mögöttem. Az a szeretet, hogy te testvéremmé lettél. Hosszú órákba telt ez a küzdelem,

²³ Ez nyitja meg a felebarát szeretésének lehetőségét, mint ami nem gyakorolható sebezhetőség és szenvedés nélkül, és amire – ebből is következőleg – képtelenek lennénk, ha előzőleg Istentől nem kapnánk ehhez erőt, sőt általa kezdeményezett és megelőző szeretetet, és ami még fontos ebben az összefüggésben, annak kezdeményezését is – az áttételes minta felmutatásának ösztönző ereje alatt –, hogy theomorf lények lévén mégis képesítve legyünk az isteni empátia gyakorlására. Bár Buber addig megy, hogy A. J. Heschellel ellentétben nem hisz abban sem, hogy a mi Én-Te viszonyunkban a mi oldalunkon együttérezhetnénk Istennel, mégis kiváltható ez, akárcsak egy terápiás csoport feed-back generálta önismereti tükrözésében az *imitatio Dei* gyakorlása: „Szeresd csak tovább azt az asszonyt, aki más szeretője és házasságtörő – mondja JHWH Hóseának (3,1) –, ahogyan JHWH szereti Izrael fiait” (állítja saját magát, harmadik személyben, példaként a próféta elé, mintegy modellként, akit utánozni kell) – vagyis szeressen ugyanolyan szenvedő szeretettel. És Hósea megteszi, amit parancsolnak neki. Ez azonban semmiképp sem azt jelenti, ahogyan egyesek érteni szeretnék, hogy „együttérez” Istennel. Inkább a saját szeretetét és a saját szenvedését kezdi érezni, de amikor ezt érzi, egyúttal azt is tapasztalja, hogy ezzel Istent követi. A saját érzéseiben olyan erősen jelenik meg az isteni érzés, hogy olykor a tulajdon sorsából is ki tudja olvasni a JHWH és Izrael közötti kapcsolat alakulását – ahogyan egy stigmatizált ismeri fel a Megfeszített sebeit, amikor saját kezének sebeit szemléli. Vö. Martin Buber: *A próféták hite*, ford. Bendl Júlia, Budapest, Atlantisz, 1991, 1998, 142–144.

amíg előttem, Uram, és még csak nem is előttem, András, végre megadtam magam, és elfogadtam a feddést. Hagytam, hogy fájjon. A barátomtól kapott ütet végre gyógyírként éltem meg. Fontos itt megjegyezni, hogy akkor még semmit sem tudtam arról, hogy minden reggel egy fél órával hamarabb kelsz fel értem.

Mintha ellenségem lennél, mintha te lennél, Uram, aki ráront az övéire! Mózes elküldted Egyiptomba, hogy szabadítsa ki a népét. És útközben rátámadtál, és meg akartad őt ölni (2Móz 4,24–26). Milyen érthetetlen jele ez a hiteles szeretetnek, és milyen érthetetlenül paradox ez a szeretet!²⁴ Az ember nem észleli, mert inkognitóban közeledik hozzánk. Csalódtam tehát benned. Nem is tudtam, hogy ilyen hű vagy hozzám! Fele-barátság. Nem sok ilyen barátom volt, de te az elsők között voltál ilyen az évek során. Megjelent a „köztes”, a nem birtoklás szabad légköre köztünk, megszűntette külön-külön az én-t és a te-t, hogy maradjon csak az én-te.

Úgy érzek, ez egybevág azzal, amit Ágoston így fogalmazott meg: „Van egy változatlan igazság, ami minden változhatatlanul igazat magában foglal, és amit nem lehet sem a te, sem az én, sem pedig bárki tulajdonának nevezni. Hanem mindenki számára, aki a változhatatlanul igaz dolgokat szemléli, valamiféle csodálatosan titkos, de azért elérhető fény gyanánt van jelen és így is mutatkozik meg.”²⁵ Különös, hogy Ágoston az észre apellál: „Az ész ugyanis semmit nem ismer annyira, mint ami jelen van előtte.” De az észnek ezt az önmagáról való ismerését mégsem az észre, a racionalitásra alapozza, hanem önnönmagára mint megismerhető jelenlétre: „az ész számára azonban semmi sincs annyira jelen, mint önmaga.”²⁶ Szent Ágoston ráérez az ész önmagára való reflektálási képessége leírásában, hogy itt egy mégiscsak rajta kívül álló, külső reflexióról van szó. A racionalitást később Lévinas választja el a racionalizálhatóság absztrakciójától, amikor kutatja a tapasztalásnak azt a sajátos oldalát, amelyen keresztül úgy jelenik meg a Másik mássága, hogy nem válik függővé semmilyen ontológiai totalitástól, sőt, a transzcendentális éntől sem, és ezt jelöli meg az arc tapasztalataként. Szerinte az arc tapasztalatában nem fokozódik le az Én és a Másik (az Ugyanaz és a Másik) viszonya egy ontológiai vagy episztemológiai viszonyra. Az arc nemcsak megjelenik, hanem feltárulkozik, így tehát feltárulkozása *kifejezés*, vagyis *beszéd*. Mintha megkülönböztetném a szemet a tekintettől, amely a szemet is fürkészheti: „A szem nem világlík, hanem beszél.”²⁷ Vajon erre gondolt-e Ágoston, amikor a Szentháromság

²⁴ „Jel az, ami az érzékelésnek önmagát, a léleknek pedig önmagán kívül valami mást tár elébe”, jegyezné meg itt gyorsan Ágoston.

²⁵ Vö. *De libero arbitrio*, 2,12–33.

²⁶ Vö. *De trinitate*, 14,5–7.

²⁷ Lévinas: *Teljesség és végtelen*, 45.

képét az ember lelkében véli tükröződni, és arra utal, hogy az értelem csak úgy szereti magát, ha ismeri magát? „Hiszen az értelem hogyan ismerne fel valamilyen értelmet, ha önmagát nem ismeri? Ne mondja senki, hogy az értelem önmagát nem ismeri, de másokat ismer, mint ahogy testi szemünkkel látjuk mások szemét, de a szem nem látja önmagát.”²⁸ Nyilván előzőleg ezt úgy vezette föl, hogy ha az ember a Szentháromság képére és hasonlatosságára van teremtve, akkor megjeleníti ezt a hármasságot: „Én, aki ezt kutatom, látom, hogy a szeretetben három dolog van: én, aki szeretek, amit szeretek, és maga a szeretet. Nem a szeretetet szeretem, hanem a szeretőt szeretem, hiszen nincs szeretet, amivel nem valamit szeretek. Tehát három van együtt: aki szeret, amit szeret, és a szeretet.”²⁹ Később levonja a következtetést: „Amikor az értelem szereti önmagát, két dolog van jelen: az értelem és a szeretet. Hasonlóképpen amikor az értelem megismeri magát, két dolog van jelen: az értelem és ismerete. Tehát az értelem, az ismerete és a szeretete három dolog, de a három egy, és amikor mindegyik teljes, akkor egyenlők.”³⁰

Kortárs tanulmányok ezt a tudatosságot egynek veszik az éberséggel, amivel az ész számára semmi sincs annyira jelen, mint önmaga, és a legújabb kutatások azt állítják, hogy a mi tudatosságunk felülírhatja és uralhatja az agy követeléseit. Például Jeffrey M. Schwartz kutatása föltárta, hogy az obszesszív-kompulzív megbetegedés (OCD)³¹ esetén a tudatosság felülírhatja az agy generálta készítéseket. Legutóbb Mario Beauregard és Denyse O’Leary *The Spiritual Brain: A Neuroscientist’s Case for the Existence of the Soul* című művükben kísérlik meg ezt a tudatosságot mint az emberi szabadság lehetőségét Istentől eredeztetni szemben a determinista világszemlélettel. Minket azonban itt most az érdekel, hogy a neuropszichológia szakértői közül sokan az elmét az úgynevezett „elsőszemély-perspektívának” (first-person perspective) tartják, az agyat pedig a „harmadikszemély-perspektívának”. Valamiféle hármasság jelenik meg itt is, mint Szent Ágostonnál? Az újabb kutatások a tudatosságot mint szubjektív individualitást mindenképpen kénytelenek elválasztani az agytól és annak pusztán racionális működésétől. Tény, hogy semmi természeti vagy evolúciós készítés soha nem inspirálhat minket a szelídségre vagy az egzisztenciális szomjúságú lelki szegénységre, vagy akár a boldogmondásokban megalapozott feltétel nélküli szeretet értelmezésére. Nem más ez, mint a jézusi értelemben

²⁸ Ágoston: *De trinitate*, 9.3.3.

²⁹ Uo., 9.2.2.

³⁰ Uo., 9.4.4.

³¹ Lásd például húsz év után nemrég újra kiadott, bővített művét: Jeffrey M. Schwartz and Beverly Beyette: *Brain Lock: Free yourself from obsessive-compulsive behavior*, 1997, 2016, amelyet rengeteg vita kísér azóta is.

vett vendégszeretet, vagy amit Lévinas az *intencionalitás* fogalma alatt fejtet. Derrida fogalmazza meg találóan a befogadás megragadhatatlan és egyúttal objektifikálhatatlan jellegét:

Minthogy vendégszeretet, az intencionalitás ellenáll a tematizálásnak. Aktivitás nélküli aktusként, fogadó észként a fogadás érzéki és racionális tapasztalataként, a befogadás gesztusaként, a más mint idegen üdvözléseként a vendégszeretet mint intencionalitás nyílik meg, de nem válhat tárggyá, dologgá vagy témává.³²

Derrida a befogadást felfüggesztésnek is nevezi, önmagunk megszakításának, hogy helyet csináljunk a másiknak. „A fenomenológia önmagát szakítja meg. Ezt az önmaga általi önmegszakítást, ha ilyesmi lehetséges, a gondolkodásnak kell és lehet magára vállalnia: ez az etikai beszély – és ugyanez, mint a tematizálás korlátja, a vendégszeretet. A vendégszeretet nem önmegszakítás-e?”³³ – kérdezi végül Derrida Lévinastól búcsúzva.

Ez az önmegszakításban konstituálódó lét teszi lehetővé azt, hogy a szerepetet a maga teljes fényében megsejtsük, miközben konkretizáljuk a cselekvésben, a vendégszeretet gesztusában. Szeretek, tehát vagyok. És *nem csak* megcsalattatom tehát.

Az emberi szellem nem örök, hanem maga is változó valóság,³⁴ és ahhoz, hogy ezt a szeretetet megértse, a szellemnek önmaga fölé kell hatolnia, hogy megtalálhassa az örök és változatlan igazságot.³⁵ Az a különös, hogy Ágoston szerint Isten napfényként világítja meg szellemünket, éppen ezért az emberek szeretik az igazságot, hisz nem akarják megcsalattatásukat.³⁶ Azonban Ágoston szerint az igazság több, mint a kijelentések logikai helyessége – feltárja azt, ami van.³⁷ Számomra alapvetően fontos tehát, hogy megértsem, mit jelent az az illumináció, amiről itt Ágoston beszél. Hiszen nála a teljes boldogságnak két fontos feltétele van: az elért jó változatlansága, és az a biztonságérzet, hogy nem veszíthetem el.³⁸ Valamiképpen erről a feltétlen boldogságról tudunk, noha ilyen vegytisztán soha nem jelenik meg az életben. Tudunk róla, egyébként nem törekednénk feléje.³⁹ Éppen ezért fontos, amit erről ismételten elmond Ágoston:

³² Jacques Derrida: *Istenhozzád Emmanuel Lévinasnak*, Pécs, Jelenkor, 2000, 70.

³³ Uo., 74.

³⁴ Ahogy a *De trinitate* 9,6,9-ben olvassuk.

³⁵ Vö. *De vera religione*, 39, 72.

³⁶ Ahogy azt a *Vallomásokban* (10,23,33) olvashatjuk.

³⁷ Ágoston: *De vera religione*, 36, 66.

³⁸ Erre utal a *De civitate Dei*-ben (11,13).

³⁹ Vö. *Vallomások*, 10, 20–29 és *De trinitate*, 8,3–4.

„Isten a Boldogság, akiben, akitől és aki által boldog minden, ami boldog.”⁴⁰
 Miután Istent magát teszi meg boldogságának, ebből adódóan különleges valamást tesz, mikor erőt vesz a lelken ez a belső ámulat:

Mit szeretek, amikor téged szeretlek? Nem szépséges testi formát, nem az idő kellemes, és nem a szemnek barátságos fény ragyogását. Nem a különféle énekek andalító dallamát, nem virágszirmok, kenetek és fűszerek bódító illatát. Nem mannát és mézet, nem az ölelésre kínáló test idomait, nem ezeket szeretem, midőn Istenemet szeretem. És mégis valami fényt, valamiféle dallamot, illatot, ételt és ölelést szeretek, ha Istenemet szeretem. Ő az én belsőbb emberem fénye, dallama, illata, eledele és ölelése. Oly fényt sugároz lelkem mélyén, amelyet semmiféle hely magába nem fogad. Dallam csendül ott, és ezt nem sodorja el az idő. Illat terjeng ott, és ezt nem kuszálja szét a játékos szellő, íz kínálkozik, mellyel nem tud betelni semmiféle falánkság. Ragaszkodás van ott, és ezt nem marcangolja szét a ráúnás. Ez az, amit szeretek, ha Istenemet szeretem.⁴¹

Nagy dolog a megcsalattatás. A feltétlen boldogságra, vagyis az Istenre irányuló vágy az emberi természettel adott törekvés, és ennyiben tévedhetetlen.⁴² Mint-hogy azonban Isten homályba burkolózik – *deus absconditus* –, az embernek lehetősége van mégis a tévedésre.⁴³ Ezért a befelé forduló ember ráocsúdik az örök Szépség jelenvalóságára:

éppen olyan régi, örökkön-új Szépség, későn gyulladt föl szereteted bennem. Íme belül voltál, én pedig kívül, és kint kerestelek. Szépséges világodnak én rúttságommal rohantam neki, velem voltál, de én nem voltam veled. Távol tartottak tőled engem olyan dolgok, amelyek nem léteznének, ha nem volnának benned. Hívtál, kiáltottál, és összetörted süketségemet. Fölcsillámlottál, sugarad rám özönlött, és messze űzted vakságomat is. Illatoztál, én lélegzetet vettem, és már lihegek feléd, megízleltelek, már éheznek reád és szomjúhozlak téged. Érintettelek, és békességedre fölgyulladt a vágyam.⁴⁴

Kant (és nyomában a modernitás egyes teológusai) szerint nincs semmi gyakorlati és etikai haszna a Szentháromságról szóló tanításnak. Nem tudott mit kezdeni a Szentháromsággal, mert csak ahogy a fides quaerens intellectum

⁴⁰ Lásd *Soliloquia*, 1,1,3.

⁴¹ Ágoston: *Vallomások*, 10,6,8. Ismeretlen eredetű fordítás.

⁴² Uő: *De ordine*, 1,4–11.

⁴³ Uő: *De libero arbitrio*, 2,9–26.

⁴⁴ Uő: *Vallomások*, 10,27,38. Lásd a 42. jegyzetet.

helyett a fides quaerens relatum talajára lépünk, akkor válik relevánssá a poszt-modernitás kontextusában a párbeszéd köztes tere, a kapcsolat létrejötte az Én-Te viszonyban, vagy ahogyan Lévinas ezt kiterjeszti, a Harmadik irányában is.

Hogyan lehet a Szentháromság tanítása Kanttal ellentétben mégis gyümölcsöztethető az *analogia relationis* vonalán? Krisztus teste korporális entitás, és ezért a Szentháromság „negyedik személyeként” is meghatározható. A Szentháromság negyedik személyére pontosan Jézus imádsága ad indoklást. Korporális és organikus egységet emleget Jézus, amikor azt mondja: „mindnyájan egyek legyenek, ahogyan te, Atyám, énbenem, és én tebenned, hogy ők is bennünk legyenek...” (Jn 17,21) Ez a *perichorésis* fogalmára irányul: az egymásban lételt, egymás kölcsönös áthatását sugallja.

Van-e helyed neked, András, bennem? Van-e helyem neked benned? Mielőtt ezt a testvériségre utaló kérdést föltennénk, föl kell tennünk a fiúságra irányuló kérdést még egyszer. Tudniillik itt a misztérium az, hogy a nagyobbik „elfér” a kisebbikben.

Az Atya nagyobb a Fiúnál, és mégis elfér a Fiúban, a Fiú nagyobb nálunk, mégis „elfér bennünk”. Ez a Jézus *kenóízisa*, önmegüresítése és alázata. A nagyobbik elfér a kisebbikben. Ez a megtestesülés, a Krisztussal való egység és a Krisztus testének is a misztériuma. Hogyan lehetséges, hogy a nagyobbik elférjen a kisebbikben? Az Isten az emberben? Sőt, az ember is az emberben?

A *perichorésis* folyamánként fel kell tennem a kérdést, hogy az én testvéreimnek, a felebarátnak van-e helye bennem? Elég helyet biztosítok-e magamban, és van-e helyem neked másokban. Ha „túlságosan nagy” vagyok, akkor nem férek bele másokba. Az úrvacsorában „egymást is esszük”, egymást is be kell fogadnunk tehát: „sokan egy test vagyunk Krisztusban, egyenként pedig egymásnak tagjai” (Róm 12,5).

A Szentháromság negyedik személye csak akkor „valósul meg”, ha a nagyobb a kisebbiknek úgy szolgál, hogy a kisebbiket nagyobbá teszi önmagánál (és nem álszerényen önmagát teszi kisebbé). Maga fölé emeli a kisebbiket is. Ezért mondja Pál a Filippi levélben, a Krisztus önmegüresítéséről szóló himnusz szomszédságában: „alázattal különbnek tartásátok egymást magatoknál” (Fil 2,3).

Mi ennek a gyakorlati következménye? Az egyház, a Krisztus jegyese és menyasszonya ennek a szeretetnek és megosztásnak a megtestesülésévé kell hogy váljon. Aktív megtestesüléssé. Meg kell valósulnia a Galata 5,6-ban meghatározott szeretet által munkálkodó hitnek. A hit, amely szeretetben valósul meg, szeretetben testesül meg. Mit jelent ez? Pál azt mondja, hogy Jézus Krisztusban sem a körülmetélkedés, sem a körülmetéletlenség nem ér semmit, csak a hit által munkálkodó szeretet. Tehát a törvény semmi Jézusban. Az egyetlen,

ami számít, az, ha a hit a szeretetben tudja kifejezni magát. A Szentírás a Szentlélek gyümölcsének nevezi a szeretetben munkálkodó hitet. A János 15 szerint Isten a „cselekedetekkel” szemben a *gyümölcsöket* hangsúlyozza: „Ahogyan a szőlővessző nem teremhet gyümölcsöt magától, ha nem marad a szőlőtőn, úgy ti sem, ha nem maradtok énbenem.” A bűnökkel szemben nem jó cselekedetekre, hanem egyenesen gyümölcsre van szükség.

A cselekedetek mindig bűnös cselekedetek, a test cselekedetei, és éppen ezért szembetűnő, hogy amikor Pál a Lélek gyümölcséről beszél, egyes számot használ. Miért fontos itt az egyes szám? Azért, mert nem a mi bűnös emberi természetünk cselekedeteiről, hanem a Szentlélek gyümölcséről van szó, ez a gyümölcs pedig mind Jézusban van. Jézus ez a Gyümölcs. A szeretet, béke, öröm, önmegtagadás, minden Őbenne összpontosul. Ha nincs Krisztusod, akkor semmid sincs, akkor mindenféle bűnöd van, de nem az egyféle koncentrációja van benned a jó gyümölcsnek.

Mi tehát a hit által munkálkodó szeretet? Így is meg lehetne fogalmazni: adni és elfogadni. Adni és befogadni. Állandó áradása az adásnak és az elfogadásnak. Ha kiiktatható a hamis egó, akkor tudok adni, és el tudok fogadni. Nem csupán adni, mert csak adni büszkeség is lehet, de alázatra van szükség az elfogadáshoz, és aki elfogad, az is ad. Az elfogadás is szeretet, nem csak az adás. Vannak, akik adnak, de tulajdonképpen elvesznek, és vannak, akik elfogadnak, és ezzel adnak.

Ezek az ajándékok ugyanazon testen belül folynak, áradnak az adásban és az elfogadásban, ennek vége nincs, mintha a testnek ez lenne a vérkeringése.

Ez teszi tehát élővé a Krisztus testét, amikor nem szűnik meg az adás és az elfogadás. Amikor nem állítja le, nem blokkolja az egónk, a hamis énünk. Az egyházon belüli vérkeringés az adásban és elfogadásban mutatkozik meg. Nem csoda, hogy a Szentírás a kegyelmet adománynak, ajándéknak nevezi. És miért nevezi a lelki ajándékokat kegyelmi ajándékoknak? Azért, mert szabad ajándék: ki nem érdemelhető, meg nem fizethető és viszonzozhatatlan. A szeretet nem több és nem kevesebb, mint szabadon adni és szabadon elfogadni.

A Szentírás szerint azonban nemcsak az az ajándék, amit Krisztus tett értünk, vagyis a kegyelem, hanem az is, amit Krisztus bennünk tesz az életadó Lélek által. Maga a Szentlélek az Ajándék. Ahogy ezt Ágoston a *De trinitatē*-ben oly gyakran hangsúlyozza. Végző soron a szeretet, a *caritas*, amely a hit által munkálkodik, maga a Szentlélek, és a *donum*, az ajándék is a Szentlélek jelölésére szolgál. Szigorú értelemben véve ezek a Szentlélek nevei, akárcsak a fentebb emlegetett *communio*, közösség. A szeretet fogalma, ahogy Ágoston megjegyzi, az Írásban minduntalan felcserélhető a Szentlélekkel, a *pneumával*. A *De trinitate* 15,17–27-től a 18–32-ig voltaképpen folyamatosan a szeretetről

beszél, a szeretet jelentését fejt ki. Utal az 1János 4,16-ra, ahol azt a rendkívül rövid meghatározást találjuk: „Isten a szeretet.” Tulajdonképpen a feloszthatatlan Szentháromságra utal, és mégis a Szentléleknek, az Istenség harmadik Személyének egyediségét fejezi ki. Ugyanez a helyzet a *bölcsesség* és az *ige* szavakkal, azok is Isten megnevezései általános értelemben, de specifikus értelemben a Fiúra vonatkoznak.

A János evangéliuma negyedik részében, amikor Jézus a samáriai asszonnyal beszélget, a Szentlélek mint ajándék, mint *donum* jelenik meg. Jézus vizet kér az asszonytól azért, hogy magát úgy jelentse ki, mint egy jobb víz adóját: „Ha ismernéd az Isten ajándékát, és hogy ki az, aki így szól hozzád: Adj innom! – te kértél volna tőle, és ő adott volna neked élő vizet.” (Jn 4,10) Ez tulajdonképpen előremutat a 7. rész 37. versére: „Ha valaki szomjazik, jöjjön hozzám, és igyék! Aki hisz énbenem, ahogy az Írás mondta, annak belsejéből élő víz folyamai ömlenek.” És hozzáfűzi János apostol: „Ezt pedig a Lélekről mondta.” Krisztus az élő víz forrása, ugyanakkor a Szentlélek forrása is. Éppen ezért a Szentlélek által minden keresztyén a Szentlélek forrásává válik. Azt is mondhatjuk, hogy Ágoston voltaképpen arra jött rá, hogy az Isten lényege mint Szentlélek az ajándékozás tényében és kontextusában értelmezhető. Csak így tudjuk megkülönböztetni a Fiút a Lélektől. Igaz ugyan, hogy a Lélek szintén Isten az Istenből, de nem a Fiú. Mi a különbség?

A Szentlélek is Istentől jön, nem született, de adatott, *non natus sed datus*. Éppen ezért a Szentlélek nem nevezhető Fiúnak, mert nem született, mint az elsőszülött, nem teremtett, ahogy mi, *necve natus, necve factus*. Ágoston az Istentől való származtatásnak három módját különbözteti meg: születni, adatni és teremtetni. *Natus, datus, factus*.

Adni sajátosan szent és spirituális mozdulat és gesztus.

Isten ajándéka maga Isten. Így tehát a Krisztus voltaképpen magát letétbe helyezte miérettünk. Ő halt meg helyettesünként, erről szól a megváltás, a *soteriológia*, de a *pneumatológia* szintén egy helyettesítés. Isten magát letétbe helyezi mint Szentlélek a Fiú helyett. Krisztus meghalt helyettünk, a Szentlélek pedig eljött Krisztus helyett. Az első értünk történt, a második pedig bennünk valósul meg.

Az úrvacsora csodálatosan fejezi ki ezt a kettős helyettesítést, illetve ezt a kettős pecsétet, letétbe helyezést, az *arabont*, ami görögül foglalót jelent. A Szentlélek mint foglalo Krisztus helyett adatik nekünk. „Jobb nektek, ha én elmegyek, mert ha nem megyek el, a Pártfogó nem jön el hozzátok” (Jn 16,7). Jézus a Szentlélek által él bennünk. Ez pedig azt jelenti, hogy a megváltás célja nem a megváltás, hanem maga Isten.

Isten magát ajándékozza a Szentlélekben nekünk. Ő az egyetlen adekvát ajándéka az Istenségnek, az Isten ajándéka maga Isten, mert Isten mint Isten nem ad semmi mást, nem többet és nem is kevesebbet, mint csak Istent. Önmagát adja, és önmagával mindent odaad nekünk.

Végül is az imádságnak egyetlen méltó tárgya van: Isten maga. Istennél nem kérhetünk kevesebbet. Isten ad, és Istent ad Isten. Éppen ezért: a mi Lelkünk nem a mi lelkünk.⁴⁵ Végső soron az történik, hogy Istennek van igazsága, van szentsége, de egyik sem azonos úgy Istennel, ahogy Ő a szeretet, és ahogy az az Ő ajándéka, és ahogy ő abban Önmagát adja.

A Szentlélek szabad ajándék, ami az Atyától és a Fiútól jön, és éppen ezért az Atya az Ő Fiát a Lélek által nyújtja nekünk, és a különleges ebben az adás- és elfogadásáradásban, a testvér keringésében az, hogy Isten sem egyoldalúan adja az Ő lelkét, az Ő lelke által a Fiát mint megváltást. A főpapi imában azt látjuk, hogy Isten a Fiúnak ajándékozza a fiakat. Nemcsak a fiaknak a Fiút, hanem a Fiúnak a fiakat. Az evangélium az, hogy az ajándékozó foglalója egy ajándék. Egy ajándék akkor ajándék, ha én magamat adom abban az ajándékban. A házassulandók amikor gyűrűt húznak, metaforikusan önmagukat nyújtják át egymásnak. Nem idegen Ágostontól a sákramentumoknak ilyenszerű értelmezése sem. „Úgy adom ezt neked, mintha én lennék. Magam helyett adom, végeredményben magamat adom. Ez az én testem, és ez az én vérem. Egyétek és igyátok.”

Kálvin, jellemző módon, megjegyzi egyik levelében, hogy nem azt mondta Jézus, hogy „ez az én *lelkem*, vegyétek és egyétek”. Jézus nem plátói szeretetről beszél, hanem valóságos szeretetről. Tertullianus mondata idevág: „a test az üdvösség sarokvasa”. A kenyér legkisebb morzsájában, amit Jézus nyújt, benne van az egész személye. Ő maga. A legkisebb ajándékban is jelen lehetek én. A mindenség teremtető Istene önmagát a legkisebb-ben nyújtja át. Senki sem tudott ilyen kicsivé lenni, miközben Ő a legnagyobb.

Mi tehát a sákramentum? Az ajándék teljessége, amiben az ajándékozó jelen van, bármilyen kicsi is az ajándék. A kenyér, mondja Jézus, az én testem, nem csupán hasonlít a testemre, hanem mint egy metafora, identikus velem, ezt adom.

Az úrvacsorát *koinoniának* is hívja a görög újtestamentum – ez részvételt jelent. Szeretném, hogy részed legyen, és te az én részem légy. Ezért emelem föl a morzsányi kenyeret, és azonosulok vele. Éppen ezért felvehet engem is az Atya az Ő lelke által, visszaadhat Jézusnak, és azt mondhatja, hogy ez az Ő ajándéka. Folttalan, tiszta ajándék, hisz hit által megigazította. Hiába mentegetőzne az

⁴⁵ Vö. *De trinitate*, 5,15–16.

ajándék, ó, nem, nem tudom elhinni, hogy én a Fiúnak ajándék lehetek. Túllontúl jó ahhoz, hogy igaz legyen. Túl szép ahhoz, hogy hinni tudnánk. Azt olvassuk a János 17,6-ban: „Kijelentettem a te nevedet az embereknek, akiket nekem adtál a világból.” Mit ad tehát az Atya? Az embereket Jézusnak adja. Hagyjuk-e magunkat, hogy ajándék legyünk? A János 17,9-ben azt olvastuk: „valóban felismerték, hogy tőled jöttem, és elhitték, hogy te küldtél el engem.” Téged tehát, András, ajándéknak szánt nekem az Úr, és én is ajándék vagyok neked, András! Mindezek után megállapíthatjuk, hogy amiképpen mi a Fiúnak adattunk ajándékképpen, ugyanúgy adatunk egymásnak is ajándékképpen.

Nincs tehát önmagamhoz való jogom többé. Egyrészt Istennek mint Fiúnak, másrészt a testvérnek mint ugyanazon Atya fiának is adattam. Azt is mondhatom, hogy az individualizmus korában nem vagyok a magamé, hanem azé vagyok, akinek adatom. És annak ajándék vagyok. A másik is nem önmagáé, hanem azé, aki érette meghalt, és az enyém, akiért ugyanaz meghalt. Autonóm embernek lenni illúzió. Az Isten kezében megtört kenyérré lettünk és kiöntött borra. Ez az én jogom. Ez az én elhívásom, ez az én helyzetem. Ez az én szabadságom és ez az én misszióm.

A sákramentumban, az úrvacsorában két jegy van, nem egy. A vér érettünk hullott, a kenyér *nekünk* adatik. A kenyérben Krisztus önmaga teljességét adta, felajánlotta, kommunikálta magát nekünk. „*Magamat neked* adom a kenyérben és *magamat éretted* adom a borban.”

Az igazi szeretetnek két gesztusa van. Magamat neked adom, és magamat éretted odaadom. Az egyik az önfeláldozó szeretet gesztusa, a másik az önközlő szeretet intim mozdulata. Ugyanennek leképezésében a férj és feleség kapcsolatában például nem elég Don Quijoteként magamat a másikért lovasgiasan föláldozni. Magamat is oda kell adnom neki. Az üdvösség *pro nobis* történt, amikor Jézus meghalt, és vérét ontotta értünk. De Ő a testét (is) adja nekünk, és testében saját magát adja, hogy bennünk lakozást vegyen: *in nos*. Az evés teljes konzumációt jelent: „megosztom veled magamat, felemészthetsz”. A szeretet bátorsága azt jelenti, hogy azt tudom mondani a testvéreimnek, megehettek. Élhetnek a türelmemmel. Igénybe vehetitek a szeretetemet, az időmet, a sebezhetőségem a tiétek. Vegyétek, egyétek. Az ivás pedig azt jelenti, éretted. Éretted, de tőled magamat függetlenítve. Krisztus *egyedül* járta végig a Golgotát. Nincs társmegváltás. Ebbe nem vont bele. Éretted azt jelenti, hogy meghúszom a határait, nem vegyülök, nem oldódom fel benned, nem folyunk össze. Körülhatárolhatóan, ettől addig vagyok én, onnan következel te. Mert ha összefolyunk, nem tudom magamat adni, hisz még nem leltem magamra. A vendégszeretethez jól körülhatárolt házra van mindenekelőtt szükség: „A ház kitüntetett szerepe nem abban rejlik, hogy az emberi tevékenység végcélja,

hanem hogy annak feltétele, és ebben az értelemben a kezdete. A természet megjelenítéséhez és megmunkálásához, világként történő kirajzolódásához szükséges behúzódás a ház formájában megy végbe.”⁴⁶

Azonban mindebben öröm van. Nem kényszeredett önfeláldozás, hanem örömteli magam odaadása.⁴⁷ Ezért mondja Pál a korinthusiaknak, hogy Isten a jókedvű adakozóban gyönyörködik. Miközben ha kell, másutt rákérdez: „Hova lett a ti boldogságotok?” (Gal 4,15) A férjnek a feleség iránti szeretetét így írja le Pál: először szeressétek úgy, mint Krisztus is szeretette az egyházat *magát adva érte*, aztán úgy kell szeretnie a férjnek feleségét, mint önmagát, tehát *magát kell adnia neki*, nem csak érte (vö. Ef 5,25–32). Csak aki előzőleg már megtalálta és megtartotta magát, az veszítheti el magát a Másikért, aki hol Te vagy, András (vö. Mk 8,34!),⁴⁸ hol én vagyok, és akikért – miérettünk – Te vagy Krisztusom...

Ugyanígy kell megélnünk egymás iránt is tehát ezt a szeretetet a Krisztus testében. Mit jelent a szentség? A szentség a testet öltött teológia. Az Isten nagy története, a makroteológia a teremtés, a bűneset, a megváltás és a mindenek helyreállítása négyes nagy kontextusában és az azzal való megfeleltetésben látja a piciny emberi történet egészét, a mikroteológiát. Akié a fiúság és testvériség, az tudja, hogy a makroteológia és a mikroteológia azonos.

Ájándék lehetek tehát a másiknak és áldozat lehetek a másikért. Mindkettőt örömmel tehetem. Így adom magam neked, András, hisz te is nekem adattál, és mindkettőnknek adta magát Krisztus, aki nekünk adva magát, és érettünk adva magát, megízleltette velünk ezt a szeretetet. Mint akik már nem szeretjük magunkat magunkért, sem Istent is csupán magunkért, hanem szerethetjük végre Istent Istenért és magunkat is Istenért. Mintha azt mondanám: András, szeresd magadat Istenért és Istent Istenért, engem pedig – önmagamért.

⁴⁶ Lévinas: *Teljesség és végtelen*, 124.

⁴⁷ Fennáll persze az egocentrikusságunkba való menekülés, a végleges elkülönülés veszélye, ennek lehetséges rizikója nélkül azonban nem lenne hiteles a szeretet eksztázisa (az újszövetségi szó: ek-sztaszisz, önmagunkból való kilépést jelöl): „Az elkülönült lét azonban bezárkózhat az egoizmusába, vagyis magába az elszigetelődés beteljesülésébe. És a Másik transzcendenciájáról való megfélelkezés lehetősége minden vendégszeretnek (vagyis a nyelvnek) a házból való büntetlen kitiltásának lehetősége, a transzcendens viszony kitiltásának ilyen lehetőség, mely lehetővé teszi az Én önmagába zárkózását – mindez az abszolút igazságról, az elkülönülés radikalizmusáról tanúskodik...” Lévinas azonban így folytatja: „[a]z, hogy a ház kitarulhat a Másiknak, éppen annyira a ház lényegi része, mint a csukott ajtók és ablakok.” (Uo., 143.)

⁴⁸ „Mert valaki meg akarja tartani az ő életét, elveszti azt; valaki pedig elveszti az ő életét én érettem és az evangéliomért, az megtalálja azt.”

EMLÉKFOSZLÁNYOK

VISKY ANDRÁS SZÜLETÉSNAPIJA ALKALMÁBÓL



FALUS ANDRÁS*

Andrásról először Ági lányomtól és Dani vejemtől hallunk, akik egyetemről szerzett barátait, Bálint Laci és Siki esküvőjéről hazajöve mesélnek nekünk arról a hangulatról, szövegekről, ugratásokról, amelyeknek karmestere és középontja András volt. Visky András, mondják...

Később kapok egy levelet a másvilágról, azaz a Másvilág Klubból, Kolozsvárról, ahonnan egy Oloszka nevű (utólag kiderült, hogy van rendes neve is: Olosz Ildikó) hölgy ír nekem egy veretesen tisztelettudó levelet, méltóan a másvilági feladói címzéshez. Vonat, Kolozsvár, Visky Péteréknél, András legfiatalabb bátyjáéknál lakunk, felesége Krisztina, négy fiuk van. Az első estétől testvérek vagyunk, soha nem tapasztalt, különleges az a közvetlen szeretet, ami árad mindenhonnan. Egy székegy kislány, Lázár Eszter, jelentkezik a Semmelweis Egyetem doktori (PhD) programjába, az Erdélyi Múzeum ösztöndíjának tömördek nyomtatványa pattog hetekig András faxgépe és Nagyváradi téri, budapesti irodám között...

Andrással személyesen először egy Műszaki Egyetemen szervezett előadáson találkozunk. Nagy bajusz, magas homlok, szenvedélyes előadás, azt hiszem, a CE-ről.

Les: egy nyári tábor Erdélyben, a Királyhágón túl. Már nagyon várom, hogy találkozzak Visky Feri bácsival és életének társával, Jucika nénivel. Péterék, Oloszka, Horváth Levente református lelkész, Bálint Laci itt, Lesen, de már Kolozsváron is sokat beszélnek róluk. Dehogy sokat, szinte állandóan, hiszen minden történet valahogy velük kezdődik és végződik. Még Feri bácsi fényképét

* (1947–) Biológus, egyetemi tanár, akadémikus. Budapesten tanít és kutat genetikai és immunológiai területen. Több évig dolgozott külföldön is. Az Egészségnevelési Társaság (EDUVITAL) társalapítója. Nős, három felnőtt gyermeke és tizenkét unokája van. András és az egész Visky család szellemisége, Istenhez fűződő kapcsolata nagy hatással volt/van rá.

is megnézem előre az interneten. Kinyílik a kisfurgon ajtaja, háttal kifele kikászálódik egy idős alak, nem is hasonlít a fényképre, persze hogy nem, mert ő az öreg barát, Széplaki Kálmán bácsi. Aztán jön Feri bácsi, széles mosoly, afféle fél világot befogadó tekintettel körbenéz, majd visszafordul, és kisegíti a pici Jucika nénit, akinek nagy szemüvege arcának harmadát befedi. Később, az évek során Jucika néni többször is beavat abba, hogy ő bizony pesti lány...

András és Péter odarohannak hozzájuk, próbálják a házuk fele terelgetni őket, de Feri bácsi (és persze a tőle semmi pénzért el nem váló Jucika néni) mindenkivel megáll beszélni, mindenkire van egy mondata, valami konkrét, valami korábbi megbeszélésre utaló, valami nagyon személyes. A kb. harmincméteres távolságot mintegy fél óra alatt teszik meg. Péter és András öt-hat lépéssel előbből könyörög nekik: „De édesapám, jöjjenek már...” Igyekvésük teljesen reménytelen, Feri bácsi már mindenkié a táborban.

Reggel halljuk, még csak félig (erdélyi magyarul mondvá) megébredve és kilesve, hogy Feri bácsi és Jucika néni tornáznak a ház mellett. Feri bácsi féltően halk, meleg szavakkal mondja: egy-kettő, egy-kettő. Jucika néni szemét Feri bácsira függesztve engedelmesen nyújtogatja karjait: fel, oldalra, fel, oldalra. A szerelmes gimnasztika...

Reggelek, mosdás a patakban (női és férfi patak), vízgyűjtés a forrásból, este tábortűz. Jucika néni csengő hangú imája: hiteles, tiszta, világos, tartalmas – hihetetlen.

A közös imák különleges intimitása, tegező viszony az Istennel. Te is pap vagy, mondja nekem Feri bácsi. Kiderül, hogy vejünk nagyszülei voltak Feri bácsi és Jucika néni házassági tanúi – elképesztő.

Vörösmarty tér, könyvbemutató: *Méz a sziklából*, Feri bácsi könyve, június, rekkenő hőség. András és Péter csupa féltésből velünk küldik Feri bácsit haza, Érdre. A szabódás nem használ, Feri bácsi megadóan elindul feleségemmel, Pannival és velem a kocsinhoz, közben csak úgy maga elé: „Hát, engem most a fiaim Érdre kényszerítettek...”

Otthon, Feri bácsival hármasban ebédelünk. Panni valami nagyon finomat főz. Ebéd után Feri bácsi megköszöni az ételt és azt az élményt, hogy végre kipróbálhatta, életében először, hogy milyen is kenyér nélkül a leves. Micsoda lebölgés...

Temetés Biharpüspökin. Jelzőket nem találok azóta sem. Korán érünk oda Pan-nival. Koporsó. „*Mit keresitek a holtak között az élőket?*” Állhatok én is pár percet a ravatal mellett. Horváth Levente és Adorján Kálmí lelkipásztorok beszédei. Látom, amikor Visky Béci, az unokaöcs sírni kezd.

Sok-sok Les (egyszer napfogyatkozással, mindig tábortűzzel, lebőgéstörténe-tekkel), Hidegszamos, és most pár éve Csíkszereda közelségében, Szentegyháza. Színészek Kolozsvárról, színdarabok, Andrásé és másoké, és megint Andrásé, elmélyedt és vibráló gondolatiság, póztalan ragyogás, pesti találkozó, sok-sok érdi este sokakkal együtt.

András, mint az egyik legmeghatározóbb szellemi, spirituális, hangulat- és eredetiségközpont. Elképesztő ráérzésekkel, a legjobb értelemben személyválo-gatással, Kertész Imrétől Borbély Szilárdon át Röhrig Gézáig, sokak megtalálása és közénk kalauzolása.

Gyerekkoromban nem születtek testvéreim, most már vannak. Hazaértem, otthon vagyok.

HÍDNYI BARÁTSÁG



DARÓCZI ANIKÓ*

A Kálvin téren kezdtünk beszélgetni, a Nyitott Műhely felé tartottunk. A Szabadság-hídon felneveltünk, már kolozsvári hangon. Vannak ilyen pillanatok az ember életében, a hazatalálás ritka pillanatai. Ez is ilyen volt. Fellobbantak eltűntnek hitt évek, terek, gyermekkori barna kenyér ízét éreztem, tábortűzillatot, s megértettem, miért pont erre kanyarodott az út.

Rég halott apák, nagyapák, dédapák néztek össze bennünk. Néztek át bennünk egymásra, egymásba. Fehérre meszelt templomfalak, varrottas az Úr asztalán. Hűvös, nyirkos templomkövek. Kopott padok. A zsoltárok édessége és a kimondhatatlanság ritmusai. Az is természetesnek tűnt, hogy pont a Szabadság-hídon ismertünk egymásra, s hogy előtte soha nem találkoztunk.

Május volt, de az év hirtelen megért. Nemcsak a múlt és a jelen, a jövő is otthonos volt már: láttuk a Nagypetrít Kispetrivel összekötő gödrös, meredek utat, kalotaszegi ősz lett a budapesti tavaszban, tüskés kökénybokrok karcolták a Dunára ömlő esti fényt, ahogy átértünk Budára. Mintha a Sétatér felől keltünk volna át a Szamoson, s érkeztünk volna a Fellegvár lábához.

Ennyi volt. A Duna fölött tervezett utazások el sem kezdődtek, a mozdulatok tétovákká váltak, a beszélgetés nem folytatódik. Ennyi van, de ami van, az csordultig tele. A hídon ott volt és ott van együtt minden: fellegvári tavaszok, Szamos-parti nyarak, kökénykék őszök, sültgesztenye-illatú, roppanó városi telek.

Egy egész hídnyi barátság.

Isten éltesen sok ilyen hídon át, András!

* Kolozsváron született, tanulmányait a középiskola után az ELTE angol–holland szakán végezte, doktorátusát a Leuveni Katolikus Egyetemen szerezte. Szakterülete a középkori németalföldi misztika. Irodalomtörténész, műfordító, 1996 óta a Károli Gáspár Református Egyetemen tanít, leginkább régi irodalmat, költészetet, műfordítást.

FALI AFORISZTIKA LADOMI LELET



TILLMANN JÓZSEF A.*

a hit és a szeretet tömörsége szerint...

Lyoni Szent Ireneusz

Andrásnak

Az évek hosszan elkígyóznak, hullámokat vetnek.
Életünk a kiteljesedés és a visszaesés végletei között oszcillál.

A tökéletesség és a tökéletlenség egyaránt képes csodálattal eltölteni. Az előbbi magától értetődően, az utóbbi ép ésszel felfoghatatlan jellegénél fogva.

A művészet a kutatás egyik kozmikus területe. Valamelyest hasonlít a terem-
tésre. Jóllehet nem *ex nihilo* indul. Hozott anyagból dolgozik.
Nemcsak módosítja a mindenség mintázatát, hanem képessé teszi érzékelését.
Más lehetőségek, lefolyások felé téríti szemünket, fülhallásunkat, figyelmünket.

Mindenhol meg lehet látni. Csak szem, továbbá szellemi és lelki állapot kérdése.

Az örökkévalóság kánonjára kódolás minden kultúra kardinális kérdése.

A retro csak a szépre emlékszik; letörli a múlt emlékérről a húst és a vért. Így
aztán a rózsaszín változat virít.

A modern szépség nem a klasszikus eszményt kultiválja. Inkább a mozgalmassá-
ságot szereti. Ha emberi ez a mozgalmasság, akkor dinamikus és szertelen,
ha anyagban, tárgyakban mutatkozik, akkor kaotikus. Mondhatni *amerikai
szépség*.

* Filozófus, egyetemi tanár a Moholy-Nagy Művészeti Egyetemen. A *Pannonhalmi Szemle* szer-
kesztőségének tagja. Könyvei, írásai: <http://www.c3.hu/~tillmann/>.

A különféle, egymással ellentétes irányú kétségek közepette bizonyos stabilitás tud kialakulni.

A szélre tartók tömegénél érdekesebbek azok, akik mindkét végletet végbeviszik magukban.

Különböző szélességeken és hosszúságokon hatolunk át az idők folyamán.

Amilyen mértékben izolálódunk egymástól, olyan mértékben válunk az összeköttetés médiumainak kiszolgáltatottjaivá.

A testet közel kétezer éven át sikerült száműzni az európai öntudatból. Ami aztán vastagon visszaütött. Mára – a mechanikus, a viktoriánus és a militáris testtagadás korszakai után – sikerült a másik végletbe jutni.

Az eksztatikus hullámváz egy pontján az ember az egyetemes lüktetéssel fonódik össze. Erőssége felülírja a személyesség körét, és az egyediségünkön át az egyetemleges vivőáramára állít át.

A világ a várakozás, a haladék ideje is: amikor majd minden lesz mindenben. Addig csodáit élve, örömétől eltelve, fájdalmát átérezve.

A kereszt kiegyensúlyoz; mint végletek közé feszített kiegyenlítőds.

A hit nem valamiféle hiszem, hanem a kinyilatkoztatásnak a kétely fehérízzásában edzett bizonyossága.

Az intézmények ingoványán át nem könnyű eljutni a Test és Lélek közvetlen közelségébe. A Megfeszített misztériumába. Lélekig hatoló hullámába.

Nem vagyunk méltóak, hogy nevét – a NEVET – kimondjuk. Kimondatlanul is meg kell értenünk. Akárcsak olykor egymást.

Előbb a nép, aztán a népiesség homálya hárult el. Ráébredtünk, hogy mindmegannyian az ő népe vagyunk. Az ő szemének fénye. Ha olykor el is homályosulunk.

Fényéből élünk. A tűz fényéből, mely oly bőségben árad az ég majd minden szegletéből.

TÜNTETÉS – MINT PERFORMANSZ – MINT TANÚSÁG: HATVAN MONDAT 2017-BEN

—◀▶—
SZÚCS TERI*

Visky Andrásnak

A szabályalkotó politikai hatalom meghatározza társadalmi egzisztenciánk kereteit, s ily módon testi létünk kondícióit is.

Van test, melynek több lehetőség, tér és szabadság jut; van, amelynek kevesebb.

A szolidaritás a másik test megtapasztalásaihoz való odahajlást is jelenti.

A társadalmi szolidaritás ilyen módon gondolható el valóságos, nem elvont együttérzésként.

Kihajolni a társadalom privilegizáltabb részéből, át, a másik testi tapasztalatához, a másik szenvedéséhez.

A tüntetés részvétel a társadalmi-politikai diskurzusban, megnyilatkozás.

Olyan tüntetésekről beszéljünk, melyeket testi megnyilatkozásként, és testek jogaiért, jólétéért való kiállásként érthetünk.

A tüntető fizikai jelenlétével beszél, másokhoz való odatartozását testi valójával fejezi ki.

Megmutatja arcát – megmutatja a véleményét.

* Irodalomtörténész, kritikus, oktató, Budapesten él. Egy ideig viszont VA városában élt, akkor szociális munkás volt. És meglehet, egy idő múlva megint más lesz, és máshol. Barátságai nem mindig maradnak sértetlenek a változások, elmozdulások nyomán. De a lélek ugyanaz.

Felismerhetővé teszi magát, kilép a hatalom tekintete, a pásztázó, felvételt készítő kamerák elé.

Támadási felületet nyújt, veszélyeztetetté válik.

Mindez a legdinamikusabb szintéren történik, az utcán.

A tüntetés egyben kiállás a test jogaiért, lehetőségeiért.

A test hiányainak, szenvedéseinek nyilvános jelzése.

A test szabadságdeficitjének jelzése, úgy, hogy közben a tüntető szabadsága egyik utolsó lehetőségét gyakorolja.

Performansz.

Ahogy a színházi megnyilvánulás beleíródik a kultúra terébe, úgy írja be magát a társadalmi-politikai térbe a tüntető csoport.

Akkor is, ha épp az onnan való kihullásáról jött tanúskodni.

(Kilakoltatásról, munkanélküliségről, az elfogadás hiányáról, a szociális védőháló hiányáról, a pénztelenségről, a jogfosztottságról stb.)

A tüntetések korlátozása, a gyülekezési jog megvonása az artikulációs lehetőségek beszűkítését jelenti, az elnémítást.

De akkor tüntetnek engedély nélkül.

A hiányokat elszenvető testet az érdemtelenek csoportjába sorolják.

Érdemtelen, értéktelen – nem fejlesztendő, nem támogatandó, nem változhat, nem növekedhet.

Veszélyes test.

Mindezzel szemben a közös kiállás, a tüntetés éppen a méltóság kifejezése.

De a közös kiállítás, a tüntetés nem teszi erőssé a gyengét.
Sőt, az egész csoport gyengeségét teszi manifesztté.

Akié a politikai hatalom, azé az erő.

Azé, aki az anyagi források felett rendelkezik, akit a fegyveres erő szolgál.

A tüntetők ereje viszont épp gyengeségükből születik.

A felmutatott sebezhetőség az ellenállás alapja lesz.

Testük tanúságot hordoz, tanú-test.

S ha gyengeségről is tanúskodik, maga a bizonyágtétel, a láthatóvá válás, a performansz: erő.

A tanú persze elutasítható, kijátszható, kinevethető, megtámadható.

Teljes létével tanúskodik, ez egzisztenciális kockázat.

Tanúbizonyosságának visszautasítása: létének kétségbe vonása.

A tüntetés annak a kinyilvánítása, hogy a politikai értelemben vett méltóság mindenkit megillet.

Akiktől megtagadják ezt a méltóságot, azok a tüntetés által mégis gyakorolják és kifejezik.

A politikai értelemben vett méltóság artikulációja a méltó életlehetőségek, a méltó szabadságjogok és a társadalomba való méltó beágyazottság igényét jelenti.

Ez az igény a megfosztottság tapasztalatából születik.

A politikai méltóság igénye és kinyilvánítása arra az alapvető belátásra épül, hogy minden test beíródik a politikai közösségbe, avagy a politikai közösség írja elő a testek lehetőségeit.

Ez is a megfosztottság állapotában válik igazán plasztikussá.

A test beíródása a politikai közösségbe sok mindent jelent: helyet a privilégiumok birtoklásának rendjében, függőségi viszonyt, csoporthoz tartozást. A politikai tudatosság azt a belátást is jelenti, hogy testi létem behatároltsága nem csupán egyéni egzisztenciális tapasztalat.

Egy csoport tapasztalata ez, amelyhez tartozom.

Ebből a belátásból fakadhat a tettvágy, a változtatás szándéka.

Csoportból közösség képződhet.

A tüntetéseken részt vevők, a tanúsító testek transzformációja ez.

Ezért is olyan szépek.

A politikai méltóság megképzésének és elnyerésének mozzanata, e folyamat visszfénye teszi széppé az arcokat.

A performanszban való részvétel, a bizonyágtétel bátorsága.

A testi közösség belátása, az elemi szolidaritás.

A perifériára való kiszorulás azt is jelenti, hogy nincs tér a politikai akarat kifejezésére.

S ezzel el is hal az akarat.

Az utca lehet a politikai erő megképzésének és kifejezésének a színtere.

A gyülekezés alapjog, de korlátozható.

Az utcára vonulás viszont fizikai és performatív aktus.

Az elemi politikai szolidaritás is fizikai és performatív.

Ahogy az önmagáért és a hozzá tartozókért kiálló, szenvedést és megfosztottságot viselő test megnyilvánulása tanúság, úgy a szolidáris test is bizonyágtételt hordoz.

Nemcsak a másik szenvedéséről tesz tanúbizonyságot, hanem a közösségvállalás szükségességéről is, a közösségvállalás testiességéről.

Felhasznált irodalom: Judith Butler: *Notes Towards a Performative Theory of Agency*, Cambridge MA – London, Harvard UP, 2015.

EZT MINEK KELL MEGTANULNI? A KÖZOKTATÁS SZEREPE ÉS STRUKTÚRÁJA

—◀▶—
NÁDORI GERGELY*

Aki valaha tanított már közoktatásban, biztosan találkozott a címben említett kérdéssel: Ezt minek kell megtanulni? Ha a tanár túl akar lépni az egyszerű, de nem túl produktív válaszokon (mert ez van a tankönyvben/tantervben), ingoványos talajra téved. Nemcsak a tanterv közismert tehetetlensége, lassú változása miatt, ami mindig is jellemző volt,¹ hanem a világ és a tudás gyors változása miatt is. Az alábbi írásban arra teszek kísérletet, hogy a megszokottól eltérő szemszögből közelítsük meg a közoktatás célját, ami segíthet új szempontokat adni az évek óta folyó vitákhoz.

Míg kétezer-ötszáz évvel ezelőtt egyszerű volt a válasz arra, hogy mi is a tananyag – Homérosz –, mára sokkal nehezebb lett meghatározni, hogy mit is kellene az iskolának tanítania. Azok a kísérletek, amelyek tételeken próbálták felsorolni a szükséges tudást, rendre kudarcot vallottak. Lehet irodalmat tanítani Nagy László nélkül? Németh László nélkül? Arany László nélkül? Az öt Árpád-házi Lászlóból hányat kell megtanítani? Melyik az a tizenöt madárfaj, amelyet mindenkinek ismernie kellene? Miért csak tizenötöt? Az exponenciálisan növekedő tudás exponenciálisan növekedő tananyagmennyiséget is eredményez, ami mára már teljesen kezelhetetlenné vált.²

Alternatívaként felmerül, hogy az oktatás célja ne ismeretanyag, hanem képességek, készségek elsajátítása legyen. Ez a megközelítés sokkal közelebb áll az alsófokú oktatáshoz (a cél egyértelmű, tudjon olvasni és számolni a diák) és a reál tudományokhoz (legyen képes másodfokú egyenleteket megoldani), de

* Tanár, az Alternatív Közgazdasági Gimnáziumban természettudományt és diákokat oktat. Nyolc éve szerkesztője a modern oktatásról szóló *TanárBlog*nak.

¹ Haeckel *biogenetikai alaptörvényét* (az ontogenezis rekapitulálja a filogenezist) már keletkezésekor is cáfolták, mégis bekerül (Haeckel hamisított ábráival együtt) a biológia-tankönyvekbe még a 2000-es években is (<http://www.discovery.org/a/3935>), elsődlegesen talán a gondolat egyszerűsége és bizonyos értelemben vett esztétikája miatt.

² Ebbe a hibába esett a 2012-es Nemzeti Alaptanterv is (http://ofi.hu/sites/default/files/attachments/mk_nat_20121.pdf), amelyet jogosan ért kritika a megtanulandó tényanyag duzzasztása miatt.

idegenebb a felsőbb oktatási szintektől és a humán tantárgyaktól.³ Ez a szemlélet sem tudja elkerülni a kollektív tudás gyors növekedésének problémáját, és az elsajátítandó készségek listája is rohamosan növekszik. További probléma, hogy amikor le akarjuk fordítani a meghatározott készségeket tantermi tevékenységekre, valahogy újra az ismeretek betanulásánál kötünk ki.

Hasznos lehetne egy lépést tenni hátrébb, és egy kicsit arról gondolkodni, hogy mire is való a közoktatás, mi az elvárás vele szemben. Miközben a közoktatást lezáró érettségi társadalmi szerepe nagyot változott száz év alatt, alapfunkciója – hogy valamilyen értelemben a nem szakirányú tanulás végét jelenti – megmaradt. Ennek az államilag/társadalmilag kijelölt pontnak az általános műveltség elsajátítása lenne a tartalma. Ez a gyakran használt, de ritkán definiált fogalom ad keretet a közoktatásnak, magyarázza a tantárgystruktúra, a tanterv, a tananyag felépítését. Amíg nem találunk valamilyen jól értelmezhető meghatározást rá, maradunk az ismeretek és/vagy készségek taxatív felsorolásánál, amiről már láthattuk, hogy inkább hátráltatja, mint segíti a probléma megoldását. Olyan általános meghatározásra van szükségünk, amely időtálló, elég rugalmas ahhoz, hogy sokféle társadalmi közegben értelmezhető legyen, és közben levezethető belőle a tanítás tartalma.

Az általános műveltség olyan fogalom, amelyről mindenkinek van képe, de ezeket nehéz közös nevezőre hozni. Javaslom, hogy próbáljuk meg a funkciója felől megfogni. Aki rendelkezik az általános műveltséggel, jobban eltájékozódik a világban, otthonosabban mozog benne, mint az, aki nem. Ahogyan az ember a saját lakásában is otthonosan mozog, ismeri a szobák beosztását, azt, hogy minek hol a helye, és azt is, hogy mit hova tett legutóbb, így tud a tágabb világban mozogni az, aki rendelkezik az általános műveltséggel. Minél kiterjedtebb ez a műveltség, annál nagyobb a világnak az a része, amelyben az ember ezzel az otthonossággal van jelen, az általános műveltség fejlesztése tehát az otthonosság körének tágítását jelenti.

Ennek az otthonosságnak a kialakításához a legfontosabb, hogy ismerjük külső és belső világunk működését. Ennek a megismerésnek az eszköze kell hogy legyen a közoktatás, és ezt négy (öt) alapvetően különböző módszerrel teheti meg. A világ megismerésének négy nagy megközelítése a logikai, a racionális, az esztétikai és az etikai. Amennyiben az otthonosság érzetét akarjuk kialakítani, ezt a négy megközelítést egyaránt fejlesztenünk, tanítanunk kell. Nézzük őket egyenként!

³ Megvan viszont az úgynevezett *készségtárgyak* esetében, amelyek kicsit ki is lógnak az iskolából, gyakran nem számítanak *rendes* vagy éppen *kemény* tantárgynak.

A *logikai* megközelítés elsődleges kérdése, hogy *mi az, ami lehetséges*. Nem a létező, hanem az elképzelhető világokra vonatkoztatva. Ez elsődlegesen a matematika területe, amely az emberi gondolkodás törvényszerűségeit fedezi fel és állítja az alkotás szolgálatába. Érdekes módon, amikor arról van szó, milyen tantárgyakra, milyen tanulmányokra van szükség egy iskolában, a legtöbbször a matematika az, ami nem maradhat el.⁴ A matematikáról könnyen belátható, hogy magáról a gondolkodásról szól, még akkor is, ha konkrét gyakorlati haszna nincsen.

A *racióális* megközelítés a természettudományok területe, amely ugyan használja a matematikai gondolkodást, de gyakran ellentmond neki. A racionális megismerés a tapasztalatokból indul ki, és a tapasztalatok által ellenőrzi is az állításait. Az elsődleges kérdés ebben az esetben, hogy *mi az, ami létezik*. Miközben ez a viszonyulás kifejezetten hasznos volt az elmúlt évszázadokban, és jelen életszínvonalunkat jobbra a segítségével elért technikának köszönhetjük, vita tárgya, hogy miként és milyen mértékben kell részévé válnia az általános műveltségnek.⁵

Az *esztétikai* megközelítés kérdése, hogy *mi az, ami szép*. Ami természetesen a keatsi elvet követve szintén a valóság megismerésének egy formája. Az esztétikai megismerésnek az alkotás éppen úgy része, ahogyan a művek értelmezése is. Bár első pillantásra ez a megközelítés tűnik a legkevésbé pragmatikusnak, mégis általános a vélekedés, hogy tanítására szükség van.

Végül az *etikai* megismerés elsődlegesen a *Mi a helyes?* kérdésre keresi a választ. A klasszikus tantárgyak közül leginkább a történelem foglalkozik ezzel, de a társadalomismeret vagy éppen az erkölcstan is ezt a megközelítést használja. Természetesen itt is bizonyos tekintetben az igazságról van szó, hiszen ide tartozik a jog is.

Ez a négy nagy megközelítés, amellyel a világot megismerni próbálhatjuk, és amelynek a segítségével otthonosabban mozoghatunk benne. Erre a négy viszonyulási pontra felépíthető egy olyan tanterv, amely elsődlegesen a világ megismerésének módszereit akarja megtanítani, s ezért nemcsak az ismereteket, de a készségeket is abból a szempontból veszi tekintetbe, hogy azokkal a megismerésnek ezek a formái miként sajátíthatóak el. Egy ilyen fentről lefelé

⁴ Platón *Államának* radikális oktatási reformjában is kiemelkedő szerep jut a matematikának, míg például Homérosz nem része a tananyagnak.

⁵ Ezt két dolog is mutatja: természettudományos tárgyból nem kötelező érettségizni, míg a másikkal három megközelítést követőből igen, valamint az óraszám-átalakításoknak rendre ezek a tárgyak a vesztesei. Nem mintha azt gondolnám, hogy a természettudományos oktatás minőségét automatikusan emelné, akár ha kötelező érettségi tárgy lenne, akár ha több órában tanítanák, inkább csak arra hívom fel a figyelmet, hogy ezt a megközelítést tartja a közvélekedés a leginkább mellőzhetőnek.

építkező szempontrendszer azért is lehet időtállóbb, mert az egyes elemei, a konkrét ismeretek, megtanulandó képességek könnyen változtathatóak, cserélhetőek, aktualizálhatóak anélkül, hogy az alapcél és az alapvető megközelítés megváltozna.

Ehhez a négyes megközelítéshez még hozzárendelhető egy ötödik, a *teológiai*, amely természetesen a világnézeti nem elkötelezett államban nem tehető kötelezővé. A teológiai megismerés a világot a *kinyilatkoztatás* felől értelmezi, ami eltér a másik négytől. A teológiai megismerés Isten felől ismeri meg a világot, és azt csak annyiban kutatja, hogy abban Istent találja meg. Ezért is gondolom alapvető tévedésnek, amikor a vallásoktatás alternatívájaként az erkölccstan jelenik meg. A két kérdés: *Mi a helyes?* és *Mit mond az Isten?* nem ekvivalens, bár vannak köztük átfedések. Etika létezhet Isten nélkül, teológia nem. Érdekes lenne, ha az egyházi iskolákban a teológiai megközelítés legalább olyan szerepet, időt és teret kapna, mint a másik négy, de legtöbbször nem ez a helyzet.⁶

CODA

Hogyan kerül ez az írás a Visky Andrásnak szóló kötetbe? 1999-ben ismer-tem meg Andrást és a köré is szerveződő kolozsvári kört, amelyet a Koinónia Kiadó és a Genézius Társaság fémjelzett. A találkozás számomra olyan volt, mintha hazaérkeznék. Nemcsak azért, mert András egészen különleges vendégszeretettel fogadott mindenkit, és nem is csak amiatt, mert az első pillanattól úgy kezelt, mintha mindig is ott lettem volna, hanem legkivált szellemi értelemben. Az a gondolkodásmód, a hitről való beszéd, amivel nála találkoztam, egyszerre volt új, de otthonos is. Azt a fajta otthonosságot élhettem itt meg, amelyet a fent vázolt oktatás kialakítani kíván mindenkiben.

⁶ A szemfüles olvasónak feltűnhetett, hogy az itt vázolt négyes felépítés sok rokonságot mutat az Alternatív Közgazdasági Gimnázium pedagógiai programjával (<http://www.akg.hu/pedagogiai-program/>), amelyben az alsó középszinten (7–10. évfolyamon) négy tárgyat tanulnak epochális rendszerben a diákok, ezek a társadalomismeret, a matematika, az irodalom és a természettudomány. Korábban volt próbálkozás arra is, hogy az irodalom, a rajz és az ének közösen alkossa a művészetismeret nevű tantárgyat, de ennek nem sikerült megfelelő tantervét kidolgozni. Az AKG tantervi rendszere nem a fent vázolt elvek mentén jött létre, de illeszkedik hozzájuk.

A MAGYAR REFORMÁTUS LELKISÉG JÖVŐJE



ZALATNAY ISTVÁN*

I.

A magyar református kegyességre én elsősorban a jövő felől tudok tekinteni. Igen, azzal az aggodalommal, hogy van-e jövője annak, aminek én magam is része, nem csekély mértékben terméke vagyok. Ennek megfelelően mondandóm lényege két tétel megfogalmazása, melyeket a jövő zálogának gondolok. Az időkeret csak igen vázlatos gondolatmenetet tesz lehetővé.

Néhány megjegyzést előre kell bocsátanom. Először is, a ma terjedő „spiritualitás” helyett a „lelkiség” fogalmat használok. E fogalmaknak és a hozzájuk kapcsolódó „kegyességnek” a definiálása fontos, még elvégzendő feladat, amelyet e rövid írásban nem lenne reális megkísérelni.

Másodszor, a keresztyén lelkiség térképén a protestantizmus egy „nyelvcsaládot jelent”, meghatározó közös gyökerekkel. A magyar református lelkiségről anélkül fogok beszélni, hogy szétszálaznám, mi az, ami általános protestáns, mi az, ami sajátosan református, és mi az, ami még specifikusabban magyar református.

És végül: a közelmúlt és jelen tekintetében mondandóm elsősorban a magyarországi reformátusságra vonatkozik: a határon túli egyházrészeknél jelentős eltérések vannak, de ezekre sem fogok tudni kitérni.

Fontos továbbá, hogy a lelkiségtérkép felvázolásához egy másik területről származó, de meggyőződésem szerint itt is kínálkozó paradigmát használok. A „nemzeti kultúra” és a „nemzet kultúrájának” megkülönböztetésére gondolok. Utóbbihoz tartozik mindaz, ami beépült a magyarság kulturális tudatába, ami örökségünk része: Shakespeare és Goethe, Mozart és Verdi. A nemzeti kultúra ezzel szemben az, ami sajátosan a magyar történelemben és történelemből született meg: Petőfi, József Attila, Csontváry.

Az első, sokkal bővebb kategóriába sem tartozik bele minden érték: a perzsa költészet, az indiai zene, a kínai vázafestészet nagyon értékes – de nem vált

* (1960–) Református lelkész, filozófiából doktorált. Liturgiai, valamint logikai és ismeretelméleti témák foglalkoztatják. Jelen írásának egyik fontos kontextusa egy Visky Andrással folyamatban lévő beszélgetés. Felesége és négy lánya van.

részévé a magyar nemzet kultúrájának. Nagy szolgálatot tesz nemzetünknek az, aki magas szinten foglalkozik Rembrandttal vagy Bachhal, ők azonban nélkülünk sem vesznek el az emberiség számára. A magyar nemzeti kultúra életben tartása, továbbélése azonban csak általunk, itt, a Kárpát-medencében lehetséges.

Ennek analógiájára különböztetem meg egyrésztől mindazt, ami mint „kegyesség” vagy lelkiség otthont talált egyházunk életében, másrésztől azt, ami sajátosan a mi lelkiségtörténetünk terméke.

Itt is igaz, hogy vannak értékek, amelyek nem épültek bele egyházunk életébe. A szír vagy az ír keresztyénség emberfölötti aszkézise vagy a bizánci keresztyénség varázslatos misztikája olyan nekünk, mint nemzetünk kultúrája számára az indiai zene.

Másrésztől, jelen vannak egyházunkban olyan értékek is, amelyek nagyon fontosak, de nem abban fogantak. Bizony ilyen az is, amely számomra első-sorban a lelki otthont jelenti: a liturgiai tradicionalizmus világa. Ha valaki ezt joggal mondhatja ki, akkor az az egyetlen olyan magyar protestáns gyülekezet lelkésze, amelyben állandó gyakorlat „a nap megszentelése” – vagyis két-három, a magyar óprotestáns liturgia ihletésére született, napszaki áhítat. (Ha valaki erre felkiált, hogy „Na, végre bevallották, hogy itt valami idegen dologról van szó!”, az kb. annyi judíciumról tesz bizonyosságot, mint az, aki kitiltaná Magyarországról Homéroszt és Michelangelót azzal, hogy nem voltak „derék magyar emberek”).

Hasonló a helyzet a jezsuita gyökerű kegyességgel, mely újabban szinte berobbant a magyar református egyházba, hiszen az úgynevezett Cursillo is a spanyol keresztyénségnek, sőt kifejezetten a jezsuita lelkiségnek 20. századi, életerős megnyilvánulása.

Nem döbbenetes-e, hogy olyan kegyességi irányzatok jelennek meg a református egyházban, amelyek a lelki megújulás kiváltképpen ihletőjének a liturgiát tekintik, vagy amelyek a jezsuita lelkiségből táplálkoznak? Micsoda felfordult világ! És, ha belegondolunk, az sem kétséges, hogy nem a magyar református lelkiség terméke a gyengülő, de most is jelen lévő érzelmes – vagy érzelgős? – német gyökerű pietizmus, és az éppen hódító, hatékony – vagy hatásvadász? – amerikai evangélikál kegyesség, mint ahogyan a különböző karizmatikus mozgalmak sem azok.

II.

De hát nem jó, ha helye van mindennek egyházunkban: a keresztyén lelkiség nagy hagyományainak – de akár még az éppen divatos „kisebb mestereknek” is? Dehogynem, a probléma éppen az, hogy jelen vannak – de nincs helyük. Vagyis nem létezik az a koordinátarendszer, amelyben megtalálhatnák helyüket: az a keret, amelyet minden közösségnek csak a maga sajátos útját tükröző lelkisége biztosíthat. Pontosan az hiányzik, amihez viszonyulva, ami köré rendeződve megtalálhatná helyét annyi minden más. Olyan ez, mintha kimaradna tankönyveinkből Arany, Munkácsy, Bartók és Kodály.

De hát mit tekinthetünk sajátosan magyar református lelkiségnek? Ideáltipikus kép fölrajzolása helyett inkább néhány erős kontúrokkal bíró epizódra utalok lelkiségtörténetünkben. Elsőként a reformáció korának prédikátoraira, akik a szó szoros értelmében állandó halálveszélyben végezték szolgálatukat – „két pogány közt egy igazságért”. Ugyanilyen mélyen belénk égett a gályarabok képe: a Kocsi Csergő Bálintok megkérgesedett – ha tetszik, bárdolatlan –, de az első keresztyének égő hitét hordozó, mártír lelkülete.

Említsünk egy példát a közelebbi múltból is! Tisza István egyik legengesztelhetetlenebb ellensége egy Fényes László nevű újságíró, majd országgyűlési képviselő volt, Fényes Elek családjából, aki Tisza meggyilkolásának perében vádlottá is vált. Krúdy Gyula nagyszerű szemmel vette észre a halálos ellenségek, a két, egyaránt bihari református nemes azonos lelki képét. Ezt írja Fényesről: „A szakállas, keskeny feje, a szikár testalkata, de még a fékevesztett indulatosság is, igazságába vetett vakhite és a saját erőszakosságát nem látó és megbocsátó felfogása: a kíméletlen bátorsága: a megingathatatlan nyakassága, szenvedélyes törekvése a tiszta kézre és jellemre: fanatikus magabiztossága... Nem Tisza István tulajdonságai-e?”¹

A felvillantott, egymástól távoli képek egy erőteljes, állandó karaktert rajzolnak föl – amely mintha furcsa módon lenne ismerős valahonnan még közelebről: a Kádár-rendszerből. Valóban: az, amit fölváztunk, nem más, mint a kádárizmus milliméter pontos negatívja: úgy viszonyulnak egymáshoz, mint öntőforma a szoborhoz.

Az éppen csak felvillantott magyar református lelkiség a maga rebellis küldet tudatával és őszinteségével – legjobb képviselőiben igazi tisztaságával – tökéletes ellentéte annak, amihez a magyar társadalomnak az '56-os forradalom után idomulnia kellett. A történelem négy és fél évszázadon át szinte meglepő

¹ Krúdy Gyula: Fényes, a nemzetőr (1918), in *Magyar tükrök. Publicisztikai írások 1894–1919*, Budapest, Szépirodalmi, 1994, 197. Idézi Buzinkay Géza: A komor, rettegett lovag. Tisza István a karikatúrákon, *Trianoi Szemle*, III. évf., 2011/2 (április–június), 44.

egyöntetűséggel hasonló alaphelyzetekbe helyezte a magyar reformátusságot, amely ezáltal kifejleszthetett egy olyan lelki alkatot, amelynek lehetősége benne rejtett a protestantizmus alapjaiban, megvalósulásában mégis messzemenőnkig sajátos. És azután egyszerre rászabadította a korábbiak tökéletes ellentétét, a hazugság kultúráját: a megalkuvás, az alakoskodás, a korrumpálódás, a beteges gyávaság, a cinizmus kultúráját.

A többi hazai egyház is nagyon megsínylette a gulyáskommunizmust, annak demoralizáló világát. De sehol másutt nem volt akkora feszültség a lelkiség alapszerkezete és a változtathatatlannak tűnő körülmények követelményei között. És ez ripityára törte a magyarországi reformátusság gerincét. Úgy kiforgatta önmagából, ahogyan egyik testvéregyházat sem.

A jelen lelkiségi térképét tanulmányozva ezért könnyen eltévedhetünk. A látható *valóságdarabkák elfedik* az igazi, nagy *valóságot: a semmit, az ürességet*; egyházunk lelki kiürülését. A lázas és egyre virtuálisabb ténykedés, a megszűnő gyülekezetek hült helyét eltakarni hivatott, kapkodva-habzsolva létrehozott intézmények, az imázssformálásban egyre gátlástalanabban használt pogány marketingprofizmus, a minden külső és belső hatalommal szembeni szervilizmus – mindez arra szolgál, hogy ne kelljen kimondani: „Meztelen a király!” A magyar reformátusság egyik nagy öregje, Varga László Marosvásárhelyen pontosan fogalmazott: úgy látszik, Isten elvette tőlünk a mandátumot, és most másoknak adja.

Ne akarjunk dogmatikai biztosítékokba kapaszkodva kiutat keresni, hivatkozva az egyház fennmaradásának isteni garanciáira! Egyháztörténetünk legújabb – és legutolsó? – korszakának hajnalán világos beszéddel zárta ki ezt a „hamis vigaszt” a mandátum elvesztésének és a hamis teológiai vigasz keresésének veszélyét egyaránt jól érzékelő elődöm, Németh Géza, amikor ezt írta – hangsúlyozom – 1989 nyarán: „A református egyház talán még nem halott, de *már* haldoklik. De miért van rá szükség egyáltalán, hogy legyen? Nem kívánok olyan teológiai választ adni, miszerint a »pokol kapui sem vesznek erőt« rajta, mert ez a jézusi ígélet a világegyházra vonatkozik. A történelem tud rá példát, hogy a világegyház egy-egy része bizony nyomtalanul eltűnt a térképről.”² E sorok leírása óta negyed évszázad telt el. Nem előrehaladt csak azóta agonizálásunk?

² Németh Géza: Miért fontos, hogy legyen magyar református egyház?, in Németh Géza: *Miért fontos... az egyházi jövőkép?*, Budapest, Erdélyi Gyülekezet, 2013, 243.

III.

Természetesen hosszan lehetne elemezni a jelenségeket, keresni az okokat. Önszemlélésünk igazi tétje azonban nem sok minden rossznak a kimondása, hanem csak egyé: annak, hogy mi váltunk a legrosszabbakká, hogy *mi vagyunk a magyar keresztyénség lelkileg legelesettebbjei, mi, reformátusok*. Ha ezt nem merjük kimondani, nincs jövő. Akkor olyasmikre fogunk mutogatni, amelyek valós tényezők, de elfedik a legfontosabbat – a kommunizmusra, a modern meg a posztmodern szekularizációra, vagy még rosszabb esetben az egyik vagy a másik egyházi vezető személyes gyarlóságaira. Csakhogy mindez másokat ugyanígy sújtott. A mi igazi nyomorúságunk mélyebben van. Az egyház története végső soron valóban a lelkiség története. Nyomorúságunk oka saját lelkiségünk történetében rejlik – annak kisiklásában.

Nemrégiben egy, a közéletben régóta magas pozícióban ténykedő, elkötelezett református egyháztagság így fogalmazott: a református egyház a Kádár-rendszer utolsó feltöretlen zárványa a magyar társadalomban. Lehetséges ez annak ellenére, hogy a mi lelkületünk, a református lelkület diametriális ellentéte annak? Nem annak ellenére – éppen azért lehetséges! Ismert, szörnyű kép a rabé, aki egy idő után szeretni kezdi brutális börtönőrét, sőt, végül már azonosul vele, saját magával szemben is őt képviseli. A magyarországi református egyház ezt teszi negyed évszázada: azt tartja életben belül, aminek kívülről történt rákényszerítése mindenki másnál jobban meggyötörte. Az elmúlt negyed században *létrehoztuk a mazochizmus egyházát*. Ennek kimondása ma a változás legelső feltétele.

IV.

A legelső feltétel után azonban jön a még ennél is fontosabb: az, hogy *elfelejtsük azt, amit végre-valahára kimondtunk*. A ki nem mondott igazságban az a legpusztítóbb, hogy állandóan kimondódní akar, hogy folyamatosan magára irányítja a figyelmet – lelki rabtartóként nem engedi, hogy másról beszéljünk. Pontosan ez tapasztalható ma egyházunkban: az őszinte beszélgetések szinte mintegy természeti törvény kényszerének engedve beletorkollanak *egyes dolgok miatti* keserű panaszkodásba, különböző haszontalanságok hol megrendült, hol felháborodott, hol gúnyos sorolásába.

Az egyház megújulásának azonban csak pozitívum lehet az alapja, negatívum soha. A mégoly jogos kritikára sem lehet jövőt építeni. Nem azt mondom, hogy ne vegyük észre a rosszat, ha az van a szemünk előtt, hanem azt, hogy *ne*

az legyen a szemünk előtt, ne arra nézzünk! Szilárd akarattal fordítsuk másfelé tekintetünket! Hova? Isten felé! A keresztyén hit halála, ha az ember elsősorban magára figyel. Fölfelé kell néznie, hogy életben maradjon. Ezért kell elfelejteni azt, aminek valóban elengedhetetlen a férfias, tiszta kimondása – de nem kis dóziszokba domesztikálása esetecskék lélekölően unalmas mantrázásával.

Az Isten felé fordulás mindig konkrét mozdulatban ölt testet. Ha most valóban a vázolt démoni erőteréből való szabadulás a tét, akkor ez a mozdulat azt jelenti: mindenki figyeljen arra, ahogyan Isten magát neki ajándékozta! Élje meg azt a kegyességet, amelyben megszólítottott, amelyben lelki otthonra talált. De azt élje meg igazán! Váljon abban – igenis! – szélsőségessé! Ne árusítsa ki ezüstpénzért! Ne gyalázza meg nap mint nap! Ne akarja hozzáigazítani a realitásokhoz – a barakkrealitáshoz, a halálos ágy realitásaihoz! (Félreértés ne essék: idealizmus és realizmus elsősorban nem alkati kérdés; *a mennyországban realistának kell lenni, a pokolban idealistának.*)

Nem kell félni: nem tör ki a vitákból polgárháború, hanem megtapasztaljuk a testbe visszatérő élet sokszor persze fájdalmas jeleit. Lesz valódi teológiai vita. Megmutatkoznak sajátos karizmák, szétosztódnak feladatok. Rákényszerülünk egyoldalságaink belátására. Egymásnak feszülünk, és kemény csatákat vívunk. Sebeket – de gyógyítható sebeket – osztunk és kapunk. Egyszer és mindenkorra elfelejtjük a cinkos összekacsintásokat; és akkor kezd kitisztulni a fülünk, és meghalljuk a régen hallott hangot onnan felülről – a szánk pedig megtelik jóízű nevetéssel.

III. TANULMÁNY



A SZÍV SÖTÉTKAMRÁJA
TRAUMAEMLÉKEZET ÉS SZAKRALITÁS
VISKY ANDRÁS KÖLTÉSZETÉBEN

—◀▶—
MOLNÁR ILLÉS*

Mi a költészet? című esszéjében¹ Jacques Derrida egy sündisznó képét írja le, amely megpróbál átkelni az úton, de – a forgalomtól megijedve – megáll annak közepén, és összegömbölyödik. Az „útra kivetett korlátlan, magányos, önmaga körül apróra gömbölyödött állat”² egyszerre sebezhető és veszélyes. „Nincs költemény baleset nélkül, sem olyan költemény, mely ne tátongana nyitott sebként, miközben maga is hasonló sebeket üt.”³ A költészet ebben a felfogásban tehát egyszerre jelent veszélyt önmagára és az olvasókra, sebezhető nyelven szólal meg és sebezhetővé tesz.

E kétélű tapasztalat sajátos értelmezése merül föl Visky András legutóbbi, *Gyáva embert szeretsz* című kötete⁴ kapcsán Láng Zsolt és Demény Péter közös recenziójában⁵ is. Ebben a szerzők a Visky-versek képekről, képszerűségről való lemondását egyszerre értelmezik a nyelv kudarcának jeleként, és a nyelv széléig, határáig való eljutásként. A vers mint határtapasztalat saját kudarcával fenyegeti önmagát, és saját szakadékein túli nyelvtelen mélységével az olvasót.

Visky András tizenéves kora óta ír verseket, első kötete⁶ 1982-ben jelent meg, azóta további öt önálló,⁷ valamint egy négykezes verseskötete⁸ látott napvilágot,

* (1981–) Költő, kritikus, szerkesztő, Visky András-olvasó.

¹ Jacques Derrida: *Mi a költészet?*, ford. Horváth Krisztina és Simonffy Zsuzsa, in Bókay Antal (szerk.), *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, Budapest, Osiris, 2002, 276–279.

² Uo., 276.

³ Uo., 278.

⁴ Visky András: *Gyáva embert szeretsz*, Pécs, Jelenkor, 2008.

⁵ Demény Péter és Láng Zsolt: *Téka / Klikkrec* (Visky András: *Gyáva embert szeretsz* című kötetéről), in *Látó*, 2010. február. <http://www.lato.ro/article.php/Klikkrec-Visky-Andr%C3%A1s-Gy%C3%A1va-embert-szeretsz-c-k%C3%B6tet%C3%A9r%C5%91l/1610/> (Letöltés: 2017. március 11.)

⁶ Visky András: *Partraszállás*, Bukarest, Kriterion, 1982.

⁷ *Partraszállás*, Bukarest, Kriterion, 1982; *Fotóiskola haladóknak*, Bukarest, Kriterion, 1988; *Hóbagoly*, Budapest, Pesti Szalon, 1992; *Goblen*, Pécs, Jelenkor, 1998; *Ha megh*, Kolozsvár, Koinónia, 2003; *Gyáva embert szeretsz*, Pécs, Jelenkor, 2008.

⁸ *Romániai magyar négykezesek*, Pécs, Jelenkor, 1994. (Tompá Gáborral közösen írt kötet.)

nem számítva a gyerekverseket.⁹ Költői munkáinak recepciója mégis jóval alulmarad a drámaírói-dramaturgi életmű feldolgozottságának,¹⁰ ez pedig az életmű felemás recepciójához vezet, hiszen a szerző színpadi és poétikai munkája bizonyos szempontból szinte elválaszthatatlan. Drámái jó része verses formában született, közülük némelyik akár egyetlen hosszú versként is olvasható, költészete pedig ezzel párhuzamosan – különösen az utóbbi két kötetben (*Ha megh; Gyáva embert szeretsz*) – egyfajta (poszt)dramaturgikus megformáltságot, fragmentált monológ- vagy párbeszédjellegűt öltött. A szerző lírai nyelvének formálódása nem függetleníthető drámaírói munkásságától, akkor sem, ha a verseskötetek olvasása önmagában is kirajzol egy jól látható irányt. Ez az esztétikai megformáltság terén a töredezettség, az elhallgatások, a kihagyások növekvő jelentőségét, a tartalmat illetően pedig az önéletrajziság egyszerre privát és történelmi traumáinak a bibliai-üdv történeti narratívákkal történő egybeírása mint életműszervező elv, toposz felé történő elmozdulást jelenti.

A traumatapasztalatnak könyvtárnyi szakirodalma van,¹¹ de talán Menyhért Anna fogalmazta meg a legközérthetőbben és a számunkra leginkább használható módon:

A trauma tehát egy sérülést okozó életesemény, amely elszenvedőjét kiszakítja egyrészt az időből, saját életének folytonos idejéből, másrészt pedig a nyelvből, a nyelvben-létből, hiszen fő jellemvonása, hogy nem elmondható. Gyógyulása pedig alapvetően nyelvi jellegű, hiszen az elmondás révén valósul meg. Az irodalom összefüggésében mindezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy a trauma akkor válik irodalmi értelemben elmondhatóvá, ha kialakul az ehhez szükséges irodalmi nyelv. Ez a nyelv nem elfedi a traumát, nem hallgat róla, hanem színre viszi a törést, azt, hogy a trauma előtti nyelv alkalmatlan a trauma elmondására, s ugyanakkor azt is megmutatja, hogy a szakadásnak az új nyelvben látszania kell, mert múlt és jelen csak így kerülhet benne újra kapcsolatba. Ez a nyelv már nem lehet naiv, gyanútlan: sokkal inkább a kételyt, a bizalmatlanságot magában foglaló, a megszakítottság és

⁹ *Aranylevél*, Budapest – Kolozsvár, Harmat – Koinónia, 1999; *Hullócsillag, Habakuk*, Marosvásárhely, Mentor, 2000.

¹⁰ Ugyanakkor a *Ha megh* és a *Gyáva embert szeretsz* című verseskötetekről születtek olyan elemző igényű, alapos írások, mint Balázs Imre József: *Mint egy úszó színház, Jelenkor*, XLVII. évf., 2004/11, 1188; Szűcs Terézia: *Nárcisz – és echó, Új Forrás*, XXXVI. évf., 2004/5. http://www.jamk.hu/ujforras/0405_29.htm (Letöltés: 2017. március 11.); Luchmann Zsuzsanna: „megemésztjük a mi esztendeinket, mint a beszédet”, *Jelenkor*, LIII. évf., 2010/11, 1255; Tarján Tamás: *Istenfogyatkozás, Revizoronline*, 2009. július 22. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1493/visky-andras-gyava-embert-szeretsz/> (Letöltés: 2017. március 11.)

¹¹ A legfontosabb, paradigmateremtő szövegek talán: Cathy Caruth (ed.): *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1995; Cathy Caruth (ed.): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.

a szorongás emlékét őrző, az uralhatatlanság tudását elfogadó, a másikat így is megszólító mégis-beszéd.¹²

Visky András esetében kisgyermekkori kitelepítés tapasztalata a meghatározó élmény, amely egyszerre jelenti a fogságot és a (bebörtönzött) apa távollétét. Szerzőnk életében mindez éppen a beszédtanulás, a nyelv elsajátításának időszakával esett egybe, hiszen még kétéves sem volt, amikor édesanyjával és hat testvérével együtt deportálták. Itt – édesanyjának köszönhetően – napi szinten bibliai történeteket hallott, amelyek szorosan egybeforrtak a saját tapasztalataival. Személyes története és a bibliai üdvtörténet a kezdetektől egymást magyarázta. Ez önmagában nem magyarázza a sajátos Visky-poétika létrejöttét – nem is célom annak pszichoanalitikus olvasatát adni, de egy rövid idézet erejéig érdemes rápillantanunk a szerző visszaemlékezésére:

Tudtam, szerintem ugyanúgy, ahogyan az Egyiptomban született zsidó gyerek, hogy fogoly vagyok, és hogy nem fogolynak teremtettem, hanem szabadnak. Vártam a szabadítást, amely ráadásul egyet jelentett apám kiszabadulásával. Mintha mindig is zsidó lettem volna. Amikor anyánk esténként fölolvasta nekünk az éppen soron következő szakaszt, akkor a Tóra legnehezebb részeit is mintegy velünk magyarázta, és a mi helyzetünkre alkalmazta, és én meg mindent értettem.¹³

A trauma mint színre vitt, nyelv nélküli tapasztalat legkorábbi lírai lenyomata a *Hóbagoly* című kötetben található, címe: „Nyomok a hóban.”¹⁴ Ez a szöveg magában hordozza a traumatikus emlékezés minden paradoxonát: az emlékek illékony voltát és a megőrzés kategorikus imperatívuszát; a traumatappasztalat rendszerbe illesztésére tett igyekezetet és ennek lehetetlenségét; az írás, alkotás, tematizálás gyógyító erejének elbizonytalanítását; de a mindennek ellenére megszülető szöveg győzelmét és kudarcát, fájdalmát egyszerre. A vers egy deiktikus megnyilatkozással indít: „azokról a telekről még mondhatnék ezt-azt” – a beszéd és a hallgatás párhuzamos készítése felől indulunk, és ide is érkezünk meg. A versben és a kötetben egyaránt meghatározó a hó motívuma, amely itt mint „nagy fehér gyász / és csend” jelenik meg. A hó a lábnyomok őrzőjeként tudással bír, s a vers elbeszélője ezeket a lábnyomokat kövületekként gyűjti, leltári számmal és latin nevekkal látja el. Ezek a nyomok őrzik az olyan

¹² Lásd Menyhért Anna: Elmondani az elmondhatatlant, in uő: *Elmondani az elmondhatatlant – Trauma és irodalom*, Budapest, Anonymus, 2008.

¹³ Tompa Andrea: „Mindenki meztelen” – Visky András író, in *Magyar Narancs* 2014/31, 34–36.

¹⁴ Visky András: *Hóbagoly*, Budapest, Pesti Szalon, 1992, 33.

események emlékeit, mint „apám szétszórt / könyvei a hóban”, „az ő nyomai a kapu / iránt, meg a férfiaké jobb és bal felől”. A karhatalom zaklatásairól félszavakból értesülünk csak, miközben az események brutalitása csak mikroszkopikus-metaforikus szinten ölt szavakat: „kutakba alázuhanó öngyilkos, / megesett hópolyhekről” olvasunk, „nyílt törést szenvedett hidrogénatomok” kerülnek elénk.

A nyomok gyűjtése, rendszerezése, katalogizálása egyben az emlékek hozzáférhetetlenségéről is beszél: csak azt kell archiválni, ami több, mint ami számomra jelenvaló, meg kell őriznem és hozzáférhetővé tennem, de egyszerűs mind nem a sajátom, s amit tárgyiasítani: kihívás. A „tudományos igényű rendszerezést, / a pontos latin megnevezéseket”¹⁵ épp a tárgyiasítás kódjai-ként is olvashatjuk: az eltávolítás, ugyanakkor a rend(szer)ezés kísérleteként. A nyomkatalógusból egy saját arc áll össze, egyszersmind térkép. Ez a nyomok udvarra kihordása, azaz napvilágra kerülése után történik, és a „leszúrt zászlók lábainál a kiserkedt vér” egyszerre utal győzelemre és sebezhetőségre, melyek talán egymást feltételezik. A hóról és nyomokról olvasva szinte kikerülhetetlen, hogy az írásra is asszociáljunk: a hó hordozza a nyomokat, a jelenlét jeleit. Megőrzi és magába zárja azt, ami megtöri az idő linearitását és kiesik a nyelvből: az olvashatatlant. Mégis ezen nyomok elrendezése alkotja meg a szemlélő másik számára a beszélő arcát. Ez azonban egy átvért, így teljesen soha be nem látható arc. A megszólíthatóvá, megismerhetővé válás így mindig kijebb tolódik, elhalasztódik, az emlékezés pedig soha be nem végezhető folyamattá lesz.

A gyerekkori kitelepítésméeny és a diktatúra általi zaklatások szövegei a későbbi versekben egyre szorosabban egybeíródnak a Biblia üdvtörténeti narratívájával, a két kódrendszer egymás szimbiózisában alkot összetéveszthetetlen költői topológiát és eszközkészletet. Ez egy köteteken átívelő, jól nyomon követhető folyamat. Az *Hóbagolyt* követő *Goblen*¹⁶ számunkra legizgalmasabb verseinek átszerkesztett verziói felbukkannak az azt követő *Ha megh* című kötetben is. Ez utóbbiban és a *Gyáva embert szeretsz* című 2008-as verseskötetben valósul meg a traumaemlékezet és szakralitás esztétikáinak azon egysége, amellyel a továbbiakban foglalkozni kívánok. Ami a *Hóbagolyban* zárvány, a *Goblenben* szétszórt halmaz, a *Ha megh* esetében már ciklus, a *Gyáva embert szeretszben* a kötet egészét szervező poétika.

A *Goblen* „Álomvidék” című, számozott prózavers-ciklusának versei külön címek alatt, más tördeléssel, de ettől eltekintve változás nélkül szerepelnek a *Ha megh* című kötetben. A ciklus első verse „[Könyv]” címmel ez utóbbi nyitóverse

¹⁵ Uo.

¹⁶ Visky András: *Goblen*, Pécs, Jelenkor, 1998.

lett.¹⁷ Van tehát okunk feltételezni, hogy a szöveg különös jelentőséggel bír a szerző lírai életművében. Az „utolsó magasnyomású munka”, amelyet a „hosszúruhás férfi” a kezében tart, „néhány ezer év” végét jelöli. A szöveg a „legkorábbi térképből a hozzá tartozó útleírással” eddig kísért el. Most az „élesen látók ideje következik el, ők mennek majd elől”. Egy korszakváltás versét olvassuk tehát, amelyben nem az írás, az áthagyományozott tudás az irányadó, hanem az éleslátás. Látszólag egyszerű, didaktikus tanulságot hordozó vers: az írás becsületének hanyatlásáról, az optikai-vizuális jelenidejűség uralmának beköszöntéről.

Az első olvasás didaxisát azonban megbonyolítja a vers utolsó előtti sora. „A szív kamráiban sötétség van, jártam ott” – ez a kép nemcsak az emberi test centruma, de a vers (és a jelentések) centrális feketedobozává is lesz. Az olvasás ebben a versben nem egyenlő a látással. „[E]zeken a lapokon tapintható ki” – írja: a látásnál sokkal érzékibb, közvetlenebb, személyesebb érintésen keresztül jutunk közel a könyvhöz, az érintés testileg is közel visz ahhoz, amit megérintek, míg látni a távolit is tudjuk. A szív sötét kamráiban tehát a könyv a tapintás révén eligazíthatna, de a látás nem? Ebben sem lehetünk biztosak: talán a szív mint a sötétkamra azt a teret is jelentheti, ahol az éleslátók képei előhívatnak. A versben a könyv szó nagybetűvel szerepel, ez pedig megengedi, hogy a szív fogalmát itt az ószövetségi héberben hordozott értelmében használjuk: nem a kortárs kultúra érzelmes-szerelmes jelentéstartományában, sokkal inkább a személyiség magját, az identitás lényegét hordozó jelentéssel.¹⁸ Tehát a látás, legyen az bármily éles, vagy a sötétbe vész, vagy a sötétkamrában nyeri el tulajdonképpeni kép voltát, mintegy előhívás során, de ehhez be kell kerülnie a „szívbe”, át kell mennie egy belső, kiismerhetetlen zónán. „Többé senki sem hunyhatja le a szemét” – folytatja az élesen látók idejéről szóló jövődőlését a hosszúruhás, könyves alak. A látás folyamatos jelene mindig belehullik a szív sötétségébe, ezért a képek áramlását fel kell tartani. A könyv lapjainak végigsimítása „néhány ezer” évre elegendő tudással szolgált. Végül a könyv bezárul, ezzel a lapok éppoly kitapinthatatlanok lesznek, mint amilyen láthatatlanok a képek a sötétben.

A *Ha megh* ezt követő versei az első cikluson keresztül fokozatosan közelítik egymáshoz a Duna-deltabéli fogság képeit a bibliai pusztaság-vándorlás vagy

¹⁷ Visky: *Goblen*, 29. és uő: *Ha megh*, 7.

¹⁸ „[H]a egy ember mond valamit »az ő szívében«, azt jelenti, hogy önmagának mondja, vagy gondolja. Az, hogy az »ő szívében bölcs«, annyit jelent, hogy intelligens és ügyes. Akinek nincs »szíve«, az ostoba.” Szécsi József: A szív a Biblia Hebraicában és a Talmudban, *Remény*, 2010/3. <http://www.remeny.org/remeny/2010-3-szam/a-sziv-a-biblia-hebraicaban-es-a-talmudban-szecsi-jozsef/> (Letöltés: 2017. március 4.)

épp özönvíz képeivel. Talán ezt előlegezi meg a nyitóvers a könyv és a látás szembeállításával, majd e szembeállítás kiiktatásával. Az első ilyen jellemző vers a „[Gábriel, Ráfáel, Micháel]” című, ahol a három angyalalak egy bárkán közelít a „száműzetés földje felé”. A feszültségkeltő narráció tipikus eszköze, hogy tagadja azt, aminek a bekövetkeztét egyáltalán nem tartanánk valószínűnek, de mivel a szöveg világában megjelenik, tagadásként is sokat mond arról: „még vér sem jön, nem színeződik a folyó”.¹⁹ Hasonlóan marginális mondatokból kell összeraknunk magát a kitelepítést mint szituációt is: „[a]kkor tereltek össze bennünket, kicsinytől fogva nagyig.”²⁰

A kitelepítésről és a diktatúra brutalitásáról e kötetben a legközvetlenebbül az „[Utazás B.-n át F.-be]” című vers beszél. Mindezt úgy, hogy szinte semmit sem mond meg, csupa ráutalással, körülírással él. A barakkokban fogoly rokonait látogató nőt az örök csoportosan tesz magukévá, hogy bevihesse a raboknak a leveleket és az élelmet. Mégsem ennek az elfojtottan diszkrét leírása vágja gyomorszájon az olvasót, hanem a szöveg utolsó tagmondata: „ahogyan odahaza közösen eltervezték”. Itt válik világossá, hogy nyers brutalitásában (illetve épp azon keresztül) a vers szakrális metafora is egyben: főszereplője önként áldozza fel testét, önként engedi magába a bűnt, hogy megmentse és táplálja a romániai Gulagon raboskodó hozzátartozóit.

Más irányból, de hasonló eszközökkel közelít a *Gyáva embert szeretsz* című, mindösszesen negyven verset felvonultató, „könyvek” alcímet viselő kötet. Ahogy a versek száma és az alcíme is mutatja, a könyv az eddigi Visky-köteteknél is erősebben kötődik a Bibliához, versei személyes és radikális bibliakommentárként, kortárs protestáns midrásokként is olvashatóak.

Az első, „Átkelés” című vers²¹ itt is komplex, ars poeticának is tekinthető szöveg, amely egyszerre tematizálja a saját, személyes múlthoz, a hithez és a költészethez való viszonyt. A frigyládát hordozó, Jordánon átkelő nép képéből indulunk ki (Józs 3,9–17), de a láda helyett itt egy „kaptárt” visznek, „tele szavakkal”, „deszkára tapasztott füllel”. Ugyanakkor „mintha / Isten, egy isten, a világ ura feküdne // benne”, a láda tehát egyszerre Isten szavainak kihallgatható kaptára, de Isten koporsója is. Bizonytalanok vagyunk tehát a tartalmát illetően, és bizonytalan az átkelés célja is („miért kellene átjutni, / partot érni a másik oldalon”), annak oka csak a saját korábbi elhatározás („vigyék csak, ezt mondtad, emlékszel”). A keresztény spiritualitás két alapvető gondolata, hogy „egymás terhét hordozzátok” (Gal 6,2), Krisztus pedig a mi terhünket hordozza: „minden gondotokat őrá vessétek” (1Pt 5,7). Az egymás terhét hordozó emberek

¹⁹ Visky: *Ha megh*, 11.

²⁰ Uo., 10.

²¹ Visky: *Gyáva embert szeretsz*, 5.

és az ember terhét hordozó Isten logikus harmadik lépéseként az Isten terhét hordozó ember képével indul ez a kötet. Ezt példázza az „Őrzi a könyv” című vers is: „A súhai férfi hallván hallja az ajtó előtt álló zörgetését, aki nem mer belépni a saját otthonába, mert attól tart, szenvedélyesen csalják éppen.”²² A Jelenések könyvében található kép, az ajtó előtt álló, zörgető Krisztus számtalanszor ábrázolt és hivatkozott motívum. Az egyház mint Krisztus menyasszonya és Isten népének „állhatatlan szíve” is klasszikus bibliai metaforák, ez a vers mégis erőteljesen hat mindennek következetes végigvitelével és a bibliai képekre tapadt kulturális sablonok mellőzésével. Ide kapcsolódik még a „Határtalan első szó”²³ című vers is, amelyben a „Szeretkezések könyve” titokzatos első szaváról olvasunk, „a bűn és a megváltás szaváról”, amelyet nem fejtett meg senki, „összecserélt betűk, meglehet”. A könyv történetei egy „Féltékeny Létezőről” szólnak, az „Ő-formáról”, aki létrehozza az „Én-formát”. Mindhárom versben (és csak a kötet első három szövegére pillantottunk rá) a tulajdonképpeni tartalom, a jelentés hozzáférhetetlensége, a találkozás lehetetlensége merül fel. Isten zárt koporsóban, csukott ajtó túloldalán vagy egy megfejthetetlen szóban van. A kötőjeles, mondvacsínált szavak, formák: Ő-forma, Én-forma próbálják körülrajzolni, de a legtöbb, amit felmutathatunk, egy fal, ajtó vagy titkos írásjel. Miért beszélünk mégis folyton arról, ami megfejthetetlen, hozzáférhetetlen, kiismerhetetlen?

Visky költészete a kimondhatatlan kimondására tett kísérlet, vagy ha úgy tetszik: kudarcot vallott elhallgatáskísérlet. Ez lenne a költészet: „Megtelni színültig, csupa-forma lenni. / Félreértést félreértésre halmozni.”²⁴ („Őrzi a könyv”) Szinte nincs olyan vers, amely ne szembesítene a kimondás és a hallgatás kettős lehetetlenségével, a nyelv ürességével vagy hiányos voltával, miközben a költészetet egy kényszer hajtja, a kimondás kényszere, amely azonban folyamatos kudarcra ítéltetett. A közlésvágy mégsem hagy alább, mégsem enyhül, de a közlés maga folyton kitolódik a sorozatos félreértés, összecserélt betűk, félreolvasások miatt. A szakralizált kommunikáció aktusa így gesztussá lesz, melynek tartalma a folyamatos elhalasztódás állapotában van. Úgy van, hogy nincs, csak a be nem teljesült ígéret állandó feltételes módjának állapotában. „Mintha valamennyi jól ismert szó a / halál betűkombinációjából született volna.”²⁵ Az üzenet dekódolhatatlanságának, médiumot szétfeszítő túltelítettségének képeként jelenik meg mint olvashatatlan, „teveszörbe bújt formás betű”²⁶ Keresztelő

²² Uo., 7.

²³ Uo., 8.

²⁴ Uo., 16.

²⁵ Uo.

²⁶ Uo., 27.

János is, akit többen is megpróbálnak kiejteni, kibetűzni, „de nem megy”.²⁷ Koheleth, a Prédikátor könyvének hiábavalóságot és „sok könyv írását”²⁸ prófétáló szerzője köszön vissza az olyan versekből is, mint az „Örököljétek az országot”.²⁹ A hegyi beszéd parafrázisaként is olvasható vers főszereplője egy idős ember, akit egy teherautó platójáról raknak le egy ház elé. Frontról vagy fogolytáborból tért így haza? Nem tudjuk, csak azt, hogy a címben foglalt ismételt, csökönyös felszólítása értetlenséggel találkozik: „Gyertek, én Atyámnak áldottai, örököljétek az országot, makacsodott mindhiába a hazatérő”, közönsége pedig újból és újból elutasítja.³⁰

Hasonló, az isteni üzenet, jelenlét célba érését gátló tényező merül föl a legismertebb Visky-dráma, a *Júlia* egyik hangsúlyos jelenetében, egy színház a színházban helyzetben is. Itt a címszereplő a *Rómeó és Júliából* idéz egy hosszabb részletet, ami aztán az Énekek énekéből vett idézetbe torkollik:

Hasonlatos az én szerelmesem az őzhöz
vagy a szarvasoknak fiához...
Néz az ablakon keresztül,
tekintget a rácsokon keresztül...
Néz az ablakon keresztül,
tekintget a rácsokon keresztül...³¹

Ami a versekben a kaptár/koporsó, a lefordíthatatlan első szó vagy „az ajtó előtt álló”, az itt a rácsokon keresztül tekintő szerelmes (Isten). A rácsokon a szerelmi monológ sem tud továbblépni. A két sor ismétlése szinte fizikálisan érzékelteti, hogyan ütközik az égi és a földi szerelem is a történelem rácsaiba.

Az ilyen ütközések, határhelyzetek forrása végső soron mindegyik szövegben egy-egy paradoxon. Vagy inkább mindegyik szövegben ugyanaz a paradoxon: az isteni abszolútum, mindenütt jelenlét ütközése Isten hiányával, jelen nem léteével, vagy éppen Isten végtelen voltának és személyes voltának ütközése. Az istenhit e paradoxona pedig mintha egy töről fakadna a költészet paradoxonával. Hiszen némi egyszerűsítéssel mindkettő így írható le: véges formát adni a

²⁷ Uo.

²⁸ Prédikátor könyve 12,12: „A sok könyv írásának nincs vége, és a sok gondolkodás elfárasztja a testet.”

²⁹ Visky: *Gyáva embert szeretsz*, 26.

³⁰ A vers egy korábbi változatának részletes elemzését adja Tóth Sára: „A legkisebbnél is kisebbek.” Szent szöveg és versszöveg párbeszéde Visky András „A hazatérő. Apokrif” című versében, *Vigília*, 2009/5, 360–367. (Online: <http://www.vigilia.hu/2009/5/toth.htm>.)

³¹ Visky András: Júlia, in uő: *Tirami sú, Két monológ*, Kolozsvár, Koinónia, 2007. Az utolsó két idézett sor hivatkozás az Énekek éneke 2,9-re: „benéz az ablakon, betekint a rácsokon.”

végtelennek. Søren Kierkegaard szavaival: „létezik olyan paradoxon, hogy az egyes mint egyes az abszolúttal abszolút viszonyban áll”.³² Ez a viszony ugyanolyan nyelven kívüli titok, mint a trauma élménye. Ez a meghatározhatatlan, amiről sem beszélni, sem hallgatni nem tudunk.

„A kivonulás könyve” című versben³³ példaértékűen íródik egybe az őszövétségi negyvenéves pusztai vándorlás és az apa szabadulás utáni vándorlása a Ceaușescu-éra pusztaságában; a pusztaság és a könyv lapjai, Isten neve és az apa neve, a szerző és Mózes alakja. De az „1964, a negyedik év” című költemény³⁴ is hasonlóan erős bibliai párhuzammal él. Az első tagmondatot olvasva: „[m]agaddal vittél a hegyre”, nem tudunk nem Ábrahám és Izsák történetére gondolni. Itt a hétéves narrátort apja egy haldoklóhoz viszi, és arra kéri, imádkozzon, hangosan, saját szavaival.

És amikor végre belefogtam, és nem
Jött egyetlen árva szó sem tőlem,
[...]
Amik jöttek mégis, ismeretlen
Üregből törtek fel, ismeretlen
Állatok hangján, jöttek az
Ismeretlen sötét mélyből, belőlem.

Az ima forrása: az én ismeretlen mélye. Ezen a ponton több szálon is kapcsolódunk Jacques Derrida Kierkegaard-értelmezéséhez, és akár a két filozófus Ábrahám-olvasatára, akár a mi Visky-olvasatunkra nézve elmondhatjuk: „abban osztozunk, ami nem osztható meg, olyan titokban, amiről nem tudunk semmit, sem ő, sem mi. A titokban való osztozás nem a titok ismeretét vagy a titoktartás megszegését jelenti, hanem azt, hogy megosztunk valamit, amiről nem tudunk semmit, amit nem tudunk meghatározni.”³⁵ Derrida szerint a fiával a Móriára tartó Ábrahám titka olyan titok, amelynek ő maga sincs birtokában, és így hiába is beszél, nem tudja átadni azt.

³² Søren Kierkegaard: *Félelem és reszketés*, ford. Rácz Péter, Budapest, Göncöl, 2004, 152.

³³ Visky: *Gyáva embert szeretsz*, 28.

³⁴ Uo., 10.

³⁵ Derrida: *A halál adománya III. fejezet, Adni – kinek? A tudás paradoxona*, ford. Cserháti Sándor, 17. http://hunlit.lett.ubbcluj.ro/data/Andras/tantargyak/Komparatisztika/DERRIDA_a_halal_adomanya.pdf (Letöltés: 2017. március 4.)

Ez a hit rejtett igazsága, mint abszolút felelősség és mint abszolút szenvedély, a „legmagasabb rendű szenvedély”, mondja Kierkegaard; olyan szenvedély ez, amely, mivel rejtve kell hogy maradjon, nem száll nemzedékről nemzedékre. Ilyen értelemben nincs története sem. A legmagasabb rendű szenvedélynek ez az átruházhatatlansága, amely a titokhoz ekképpen kötődő hit normális állapota, mégis parancsoló erejű: mindig újra kell kezdeni. Egy titkot át lehet adni, de úgy átadni egy titkot, hogy titok maradjon, vajon beszélhetünk-e még ez esetben átadásról? Történetformálás-e ez? Igen is és nem is.³⁶

Az eredeti ószövetségi történet (1Móz 22,1–19) és a Visky-vers között nemcsak a hegyre a fiával induló apa figurája a párhuzam, de a versbéli apa is Istenhez viszi hétéves fiát, egy kimondhatatlan titokkal szembesíteni őt. Az ima igazsága is olyan rejtély, amely fogalmi úton átadhatatlan. Ha Kierkegaard (és Derrida) Ábrahám nyelvét az isteni rend „nyelveken szólásának”³⁷ nevezte – hiszen üzenetértéke nem volt Izsák felé, csak Isten felé –, akkor az imádkozó gyermek nyelve is ilyen glosszolália, akkor is, ha a versből kikövetkeztethetjük, hogy a „Miatyánk” az az ima, amely feltört belőle. „Szenteltessék meg a te neved, / Mondtam. Az ismeretlennek.”³⁸ E helyt az ima és általánosabban a hit az ember – önmaga által is ismeretlen – sötét mélyéből jön, és mint ilyen, titok, és paradox módon egyszerre átruházható és átruházhatatlan, történet nélküli, csak a saját történetben megszólaló esemény.

Ez a hit- és imaértelmezés éppúgy ellenáll a teologikum rendszerépítő általánosságának, az úgynevezett teoretikus erőszaknak, ahogy Ábrahám tette ellenáll az etikai dimenzióknak. „Ábrahám számára az etika kísértés”³⁹ – írja Derrida, a *Gyáva embert szeretsz* versei számára pedig a teológiai korrektség lenne az. A teológia, akár az etika, az általánosságnak olyan terepét jelöli, amely bár a felelősségvállalást hirdeti, általánosító voltából fakadóan éppen hogy felment az egyéni felelősség alól. Valódi felelősséggel a titok ruház föl, amely a hallgatást feltételezi, és az abból fakadó hallgatva-beszédet, a jelentéssel nem, vagy csak Isten számára bíró glosszoláliát, az engedelmesség és a felelősség olyan abszolút mértékét, amely már „nem függene a felelősség fogalmától, ennélfogva felfoghatatlan, mi több, elgondolhatatlan maradna azért, hogy az lehessen, aminek lennie kell”.⁴⁰

³⁶ Uo., 18.

³⁷ Uo., 14.

³⁸ Visky: *Gyáva embert szeretsz*, 28.

³⁹ Derrida: *A halál adománya*, 18.

⁴⁰ Uo., 6.

Ahogy Ábrahám már nem beszél emberi nyelven, hanem „nyelveken”, olyan nyelven, amely minden emberi nyelvtől különbözik, és ezért úgy válaszol, hogy nem válaszol, úgy beszél, hogy nem állít sem igazat, sem hamisat, semmi olyasmit, ami megfelelné valamely ténymegállapításnak, ígéretnek vagy hazugságnak,⁴¹

úgy a *Gyáva embert szeretsz* versei is olyan Istennel folytatott beszéd felé mozdulnak el, amely túlmegy a normatív, etikai kánonon, és egy önmagát szenvedélyes dialogicitásba állító, tételt bíró nyelvbe érkezik. A megváltás és az inkarnáció apóriáiról annak saját, feszültséggel telített nyelvén beszél.

A végletek mozgásban tartott kódrendszere ez, akár a „Könnyebb a tevének” című vers⁴² jeltelen sivatagja, ahol a Káin-alak önmagára veti a köveket, szégyene elől fut szégyenével, „saját árnyékaként vonszol árnyékom”, egyetlen nappá sűrűsödik a hétszer hetven hét, „meg nem élt időnket hordják szét az utolsó ítélet dögevő angyalai”. Ez a belső feszültséggel végletekig terhelt, gyűlékony és szubverzív nyelv végső soron a fenomenológia problémáját tematizálja. Isten végtelen, a nyelv véges, az Istenről való beszéd tehát szükségszerűen a véges-ségbe száműzné, meghamisítaná Isten lényegét. A közölhetetlen transzcendens évezredes problémájánál vagyunk, amely Ágoston Istenhez címzett kérdéseiig nyúlik vissza: „Mégis mit szeretek, mikor szeretlek?”⁴³

A nyelv és a gondolkodás csődöt mond a fenomenológiai „másik” közlésében, mert a saját tekintetem formába kényszeríti, ezáltal meghamisítja: keretez, értelmez, csonkít, torzít. A preteoretikus tapasztalaton a rendszerező, értelmező tekintet erőszakot követ el. Talán erre vezethető vissza a versekben használt absztraháló és a konkrétumoktól eltávolító én-forma, ő-forma, apa-forma szóhasználat, amely ekképpen színre viszi a nyelvi és a tapasztalati valóság közötti törést, hiátust, Emmanuel Lévinas *Másik*, Jean-Luc Marion *Gxd* [kvázi: Ixten, Marion előzmények és hagyományok nélküli, eseményszerű istenfogalma], Derrida *différance*-fogalmának⁴⁴ lírai rokonaként. A forma szintagma azáltal leplezi le saját ürességét, hogy felmutatja azt. Saját tökéletlenségének közszemlére tételén át pedig magán túlra, a közölhetetlenre mutat.

Ha a rendszerező gondolkodás tárgya kívül esik a nyelven (Isten, *différance*, vagy egy olyan preteoretikus tapasztalat, mint például a trauma), a nyelvi tárgyiasítás a tárgyiasítottat a megnevezés gesztusában elkerülhetetlenül redukálja, meghamisítja. Többek között ezt problematizálja Lévinas, amikor az etikai

⁴¹ Uo., 14.

⁴² Visky: *Gyáva embert szeretsz*, 25.

⁴³ Aurelius Augustinus: *Vallomások*, 10. könyv, VI. fejezet, Budapest, Gondolat, 1982, 284.

⁴⁴ James K. A. Smith: *Speech and Theology*, New York/London, Routledge, 2002, 9.

alteritás a másik arcára való szűkítéséről beszél, vagy Marion, amikor a végtelen Istent egy véges *egóvá* silányítjuk.⁴⁵

Kierkegaard a *Filozófiai morzsák*ban tematizálja ezt: az emberi elme bizonyos természetes határok közé van szorítva. Ezt a tényt „a gondolkodás legfőbb paradoxonának” nevezi, mely a meghatározás szerint az értelem azon vágya, „hogya fel akar fedni valamit, amit nem képes elgondolni”.⁴⁶ Isten és ember között abszolút különbség van:

... az embernek, hogy igazából tudomást szerezhesen az ismeretlenről (az Istenről), először arról kell ugyanis tudomást szereznie, hogy az különbözik tőle, mégpedig abszolút módon különbözik. Önmagától az értelem nem képes tudomást szerezni erről (mivel, láthattuk, ez ellentmondás volna); ha tehát tudomást szerez róla, az Istentől kell megtudnia [...] Csupán ahhoz, hogy megtudja: az Isten a különböző, az embernek szüksége van Istenre, s legott arról szerez tudomást, hogy az Isten abszolút módon különbözik tőle.⁴⁷

James K. A. Smith *Speech and Theology: Language and the Logic of Incarnation* című művében az érme másik oldalát mutatja föl. Isten abszolút különbözőségéről tudomásunk sem volna, ha ő nem mutatná föl azt önmagában, ha nem nyilatkozna, mutatkozna meg valamiképpen. Smith ebből kiindulva egy inkarnációs fenomenológiát körvonalaz: ahogy a transzcendens úgy tudott megjelenni az immanensben, hogy nem veszítette el transzcendens mivoltát, a beszéd is képes a megragadás igénye nélkül rámutatni a másikra. Csak az inkarnáció eseménye teszi lehetővé a transzcendensről való érzéki tapasztalatot, és csak a kinyilatkoztatás teszi lehetővé a transzcendencia leképezését. Enélkül még a kételkedés vagy a tagadás is lehetetlen volna.

A Teljesen Más(ik) [Wholly Other] végletes alteritása ellenére is szükségszerű, hogy az (az Arc, Ixten [Gxd]) valahogyan „megmutatkozzon”, jelenlétét érezhetővé tegye. Különben a Teljesen Más(ik) egyszerűen csak Ismeretlen marad, amelyet keresni és amelyre emlékezni is lehetetlen. Más szóval: ha a Teljesen Más(ik) teljességgel Teljesen Más(ik) volna, hogyan tudnánk, hogy egyáltalán „létezik”? Egyáltalán hogyan jöhetne létre a Teljesen Más(ik) akár „léten túli” létéről is bármilyen diskurzus? És ami ennél is fontosabb, hogyan válna a Teljesen Más(ik)hoz való bármilyen viszonyulás lehetségessé, ha valamilyen értelemben nem mutatkozna meg? Ennek lehetősége abszolút szükségszerűség, hiszen ez lesz az etikai viszonyulás előfeltétele.

⁴⁵ Uo., 7.

⁴⁶ Kierkegaard: *Filozófiai morzsák*, ford. Hidas Zoltán, Budapest, Göncöl, 1997, 51.

⁴⁷ Uo., 64.

Ha a Másik alteritása miatt sohasem mutatkozhatna meg, akkor a felelősségre való mégoly harsogó felhívás is süket fülekre találna. Vagy ha Ixten alteritása miatt sohasem mutatkozhatna, nem válna megismerhetővé a teremtményei számára, akkor a bármilyen közösség (még a szeretet/szerelem is) eleve kizárt lenne.⁴⁸

Isten megismerhetetlensége tehát sohasem totális, mint ahogy megismerhetősége sem. Isten misztériuma éppen az, hogy misztériumként megmutatkozik, felmutatja saját totális másságát, mérhetetlenségét és kiismerhetetlenségét. Kierkegaard a *Filozófiai morzsákban* a tanár-diák szerelemhez hasonlítja az ember Isten iránti szerelmét, és mint ilyen, szükségszerűen boldogtalan szerelem, hiszen annyira egyenlőtlen. Elkerülhetetlen, hiszen aki belekóstolt, azt a világ már nem elégítheti ki. Ugyanakkor beteljesülhetetlen is. Mert bármilyen könnyűnek is tűnik, hogy Isten az ember számára megtapasztalhatóvá, megismerhetővé legyen, ezt csak saját különbözőségének kárára tehetné.⁴⁹ Az Isten-ember szerelemben tehát mindig van valami szomorú, ha nem racionalizáljuk vagy misztifikáljuk túl.

Az inkarnáció ezen paradoxonát járja körül az „Őrzi a könyv” című vers is: „a hold nem elég ragyogó előtte, a csillagok nem elég fényesek”, „hatalma rettegést kelt”, és ez az az alak, aki hosszan zörget az ajtó előtt, mert „nem mer belépni otthonába, mert attól tart, szenvedélyesen csalják éppen.” „Attól fél, hangos sírásba tör ki.”⁵⁰ Egyszerre látjuk tehát a félelmetes, Teljesen Más(ik)at és a sebezhető, megbántható, megalázható, ajtó előtt álló, velünk viszonyba bonyolódó Istent.

Ennél is tovább lép eggyel a „Féltékeny Létező” megnevezés a „Határtalan első szó” című versben,⁵¹ aki lehet „négy bátor betű, lehet több, vagy egy sem”,

⁴⁸ “However, despite the utter alterity of the Wholly Other, it is imperative that it (the Face, Gxd) somehow ‘show’ itself, make its presence felt – otherwise, the ‘Wholly Other’ will be simply the truly Unknown, that which can be neither sought nor recollected. In other words, if the Wholly Other were wholly ‘Wholly Other,’ how would we know it even ‘exists’? How could any discourse concerning the Wholly Other – even about its being ‘beyond being’ – ever be generated? And more importantly, how could any relation with the Wholly Other be possible, apart from its appearing in some manner? This possibility is absolutely imperative, for it alone will be the condition of possibility for the ethical relation. If the Other, because of its alterity, could never appear for another, then the call to responsibility – resounding in the face – could never be heard (I could plead ignorance, as it were). Or if Gxd, because of his alterity, could never appear or be known by the creature, then the possibility of communion (even in love) would be precluded.” Smith: *Speech and Theology*, 158. (Saját fordítás.)

⁴⁹ “Yet this love [between teacher and learner] is basically unhappy, for they are very unequal, and what seems so easy – namely, that the god must be able to make himself understood – is not so easy if he is not to destroy that which is different.” (Kierkegaard-t idézi Smith, 162.)

⁵⁰ Uo., 7.

⁵¹ Uo., 8.

az „Ö-forma”, ki létrehozza az Én-formát, majd mindjárt hozzá lép és megszólítja, még mielőtt az Én-forma fölismerne volna magát az Ö-formában, „és így tovább, é. í. t.” – az elmondhatatlanra mutató szöveg megáll a szakadék szélén, és rámutat: „é. í. t.” Folytathatatlan és abbahagyhatatlan, mintha az önmaga köré gömbölyödött sün végül is kiterjedés nélküli ponttá zsugorodna, miközben a tuskéi végtelenbe nyúló egyenesekként meredeznének szerteszét.

Sokatmondó tény, hogy éppen az első szó lenne az, amelyet a fent idézett versben „nem fejtett meg senki”, hogy éppen a kezdet szava hozzáférhetetlen. Az egész Visky-életmű meghatározó motívuma a visszhang. A *Gyáva embert szeretsz* egyik meghatározó sora a „Végre csak akkor” című versből: „A visszhangnál nem ismerek kegyetlenebb csapdát, mikor a hang nem a sajátodként tér vissza, és úgy beszél hozzád, mint aki az imént teremtett téged is.”⁵² Vagy: „egy kevés ideig még így állunk színed előtt az ég visszhangjait hallgatva; / azt mondjuk: Ámen, magunk is visszhangok visszhangjaként”.⁵³ A visszhang rendszerint hozzáférhető, de a hang eredete elbizonytalanodik. Merold Westphal az imáról írja:

Itt a „kezdet” nem egy Magától Értetődő Magyarázót jelöl, amely által minden világossá és felfoghatóvá válhat, sokkal inkább azt aényt, hogy mielőtt megszólalok vagy cselekszem, sőt, mielőtt létezem, Isten már beszélt. Ennek a gondolatnak távoli visszhangja jelenik meg Heidegger, a strukturalizmus, Derrida különbözőképpen kifejezett állításaiban, miszerint a nyelv mindig megelőzi a saját beszédaktusom. Esetünkben ez nem egy személytelen strukturális és talán történelmileg konstruált rendszer, ami megelőz, hanem egy nagyon is konkrét beszélő.⁵⁴

Westphal az imát az én decentralizálásának eszközeként határozza meg, amelyben egóból/selfből megajándékozottá lesz. Az én ismeretlen, sötét mélye éppúgy más(ik)ként lesz hozzáférhetetlen, de megtapasztalható, mint a megszólalás előtti kezdet, hiszen minden megszólalás visszhang. A „forma” szintagma egész

⁵² Uo., 13.

⁵³ Lásd Visky András: Ámen, *Studio sus Theologiae*, 2011. január 3. <http://stud-theol.blogspot.hu/2011/01/visky-andras-amen.html> (Letöltés: 2014. március 4.)

⁵⁴ “Here ‘beginning’ signifies not a Self-Explanatory Explainer in terms of which everything can be made transparent and intelligible but rather the fact that before I speak, or act, or even am, God has always already spoken. There is an echo, however faint, of this notion in the claim made in different ways by Heidegger, by structuralism, and by Derrida that language always precedes my own speech acts. Only here it is not an impersonal structural and possibly historical system that precedes me, but a very specific speaker.” Merold Westphal: Prayer as the Posture of the Decentered Self, in Bruce Ellis Benson, Norman Wirzba (eds.): *Phenomenology of Prayer*, New York, Fordham University Press, 2005, 21. (Saját fordítás.)

köteten átívelő használata felmutatja a megnevezés elégtelen, alkalmatlan voltát: a szó csak egy formát ad, de nem birtokolja a jelentést, nem rendelkezik vele. A szó maga inkarnációs paradoxon. A(z én-, ő-, apa-)formák jelölőiben pedig ez a paradoxon nem rejti el magát, nem csinál úgy, mintha hordozná a jelentést tartalmat. Megüresíti magát, és bepillantást enged a nyelv mögé.

Amit a szív sötétkamrájáról, a visszhang előtti, kifülelhetetlen csendről, a megfejthetetlen első szóról, a preteoretikus tapasztalatról megtudhatunk, azt a nyelv széléről a szakadékba nézve ismerjük meg.

AMIKOR ISTEN KÉSNI LÁTSZIK
A TRANSZFORMÁCIÓ KÖRE
A VISSZASZÜLETÉS CÍMŰ SZÍNIELŐADÁSBAN



PRONTVAI VERA*

Visky András a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián elhangzott székfoglaló beszédében¹ az alapító esemény, a forma és a jelentés hármasságát érintve mutatta be a (színházi) műalkotás megvalósulásának lehetőségét, továbbgondolva a Samuel Beckett és Pilinszky János által képviselt színházesztétikát. A székfoglalóban vázolt transzformációs kör a lét abszurdításának határán mozgó szituációból egy ember feletti valóságba való átlépés lehetséges módja. Tanulmányomban a *Visszaszületés*² című előadásban – mely Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének többszörösen újraírt³ változata – vizsgálom a Visky által képviselt átalakulási folyamat elemeit és lehetőségeit. Visky András egyik tanulmányában⁴ felhívta a figyelmet Beckett és Kertész életművének hasonlóságára egy közösnek mondható fordulat alapján. Mindketten átértékelték a nyugati kultúra által átörökölt nyelvhasználatot, s az általuk használt nyelv egyik meghatározó elemévé a háttérbe húzódó transzcendencia kérdőre vonását tették a világban uralkodó borzalmakért.

* Jelenleg a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájának harmadéves hallgatója. Kutatási területe a *költészet és szakralitás a kortárs magyar színházban*. Visky András egyike a legjobb tanárainak, a vele való találkozások felérnek egy lelkigyakorlattal. Tíz éve dolgozik a magyarországi Mária Rádióban, jelenleg főszerkesztőként.

¹ Elhangzott 2016. március 2-án az MTA Székház Kistermében *Mi a dramaturg? A névtelenségben rejlő alkotói szabadság* címmel. A székfoglaló vázlata interneten is megtalálható: http://mta.hu/data/dokumentumok/szima/szekfoglalok/Visky_Andras_Mi_a_dramaturg.pdf (Letöltés: 2017. február 10.)

² Visky András: *Visszaszületés*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2009. 09. 30. Az előadás rendezte Tompa Gábor. Az előadásról készült felvétel megtalálható a Károli Gáspár Református Egyetem DVD-tárában.

³ Visky András *Hosszú péntek* című alkotása Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének színpadra írt változata. A *Visszaszületés* a *Hosszú péntek* újraírt változata.

⁴ Visky András: Átugrani egy szakadékot és a túloldaltól beszélni. Samuel Beckett és Kertész Imre misztikus fordulata, *Jelenkor*, 2015/9, 952–963.

A *Visszaszületésben* megjelenő Névtelen Férfi a Tompa Gábor–Visky András alkotópáros színrevitelében is nemet mond a gyermek megszületésére, az élet továbbadásának lehetőségére. Az élet folytathatatlanságára adott egyértelmű válasz az Auschwitz és az apaelvű kultúra által megvalósított uralom, az állandó és bármilyen fogságba születés megszüntetését célozza. A gyermek születése a fennálló rend elfogadását jelentené, amely a fogoly lét körülményei között teljesen abszurdnak bizonyul, hiszen a fogság gyökereiben támadja meg a létezés értelmét. A holokauszt túlélő számára az élet folytathatlannak tűnik, a magatehetetlen és önmaga identitásához vegyes érzelmekkel viszonyuló férfi idegenként van jelen saját környezetében és az apaelvű társadalomban. A gyermekre mondott *nem* az asszimilálódás és a fennállóval azonosulás ellen születik meg, a férfi ugyanis nem akar hatalmaskodni gyermekén, és azt sem akarja, hogy más uralkodjon felette. „Nem gondoltam, hogy teremőnek kell lennem”⁵ – jelenti ki a férfi Visky András alkotásának *A teremő kizárt* címet viselő jelenetében. A gyermek nemléte mellett való elköteleződés viszont másféle fogságot eredményez, amelyet a Névtelen Férfi akkor ért meg, amikor találkozik egykori felesége gyermekeivel. A gyermek létezésének elutasítása és az egyetemes szenvedéssel (fogsággal) való azonosulás a Névtelen Férfi életének fokozatos és tudatos megszűnését vonja magával. Az egzisztenciális értelemben kijelentett *nem* indoklása a Névtelen Férfi esetében a töretlen munkafolyamatban és a kényszeres írás során jelenik meg. A színpadot bőrhártyán futó kézírás borítja, mely utal az írásra mint túlélési formára, valamint az Írássá alakított életre. A férfi életének eseményeit az írói alkotáson keresztül elemzi, s így részese lesz annak az önátadásnak, melyről az Írás beszél. A férfit alakító Dimény Áron a színpadon egy műanyag és áttetsző fölkébe zárja magát, és töretlenül dolgozik írógépen. Az írópult az önpusztítás helyszíne, a gyermek és Isten hiányának hangsúlyossá tétele, s ebből következően a kiüresedett és értelmét veszített szubjektum magányos és feloldásra váró tere is. A Kertész-regényben a hős megszünteti önmagát, és átadja a teret egy őt meghaladó valószínűségnek, mert érzi, hogy halmozott fogságállapotát saját erejével nem tudja feloldani. Az előadás során a férfi az átlátszó fölkét – a fáradhatatlan munka helyszínét – fehér papírokkal ragasztgatja tele. Mintha bele akarna fulladni az őt elborító papírhalmazba, mely az előadás végén vakító fénybe borul, és átvérződik tintával.

Az előadás által felidézett alapító esemény – mely nélkül a transzformáció köre nem valósul meg – az átvérzés, a megváltás. Ahogy a színpadot átfonó kézírás utal a szent Írásra – mely viszonyítási pontként szolgál az abszurd

⁵ Visky András: *Visszaszületés*, in *Ki innen*, Kolozsvár, Koinónia, 2016, 57.

léthelyzetek értelmezésében –, úgy utalnak a tintával átitatott fehér lapok az isteni beavatkozás által megváltott, átvérzett történelemre és személyiségre.

Az előadás introitusa kilenc színészt jelenít meg imakönyvvel a kezükben, akik – mint a Kar tagjai – más és más nyelven mondanak imádságot. A valóságos szertartás csak akkor kezdődhet el, amikor megérkezik tizedik szereplőként a gyermekét gyászoló Névtelen, aki elindítja az ima fonódott emléksorozatát. A tizedelés mint a büntetés egyik válfaja – minden tizedik ember halálra ítélese – visszatérő elem Visky András alkotásaiban.⁶ A színpadra állított tíz szereplő a kaddis imádság rituális számára is utal, melynek elmondásához minimum tíz férfi szükséges: a gyászoló, aki az imát vezeti, és az őt kísérő közösség. A kaddis formáját tekintve Istent dicsőítő gyászima, ami az Isten iránti bizalmat fejezi ki. A *Visszaszületés* nem más, mint a kaddis ima színpadra állítása. A Kertész-regényhez hasonlóan a színielőadás is az imádságot választja betöltendő formaként.

A Visky András által felvetett értelmezési javaslat, a transzformációs kör egyik meghatározó eleme a forma, mely valóságos jelentésekkel történő átitatásra vár, így lehetőséget teremt új jelentések létrehozására. A műalkotást a kötött forma és a nyelv végtelenségének diskurzusa határozza meg, a forma a nyelv eseménnyé válásának feltétele is, hiszen a nyelvi jelentések határát feszegeti. A *Visszaszületés* – a *Kaddis* második átirata – egy már létező koreográfiára írt szöveg beleöntése a *Hosszú péntek*⁷ című előadás (ima)formájába, kísérlet egy olyan, részben új szöveg létrehozására, mely követi a színészek már megszokott mozdulatait és az előadásra jellemző térszerűséget.⁸ A *Visszaszületés* – a Kertész-műhöz hasonlóan – formát keres annak a kétségbeesésnek a kifejezéséhez, mely a nyelv végtelenségének megtapasztalásával ragadható meg és tehető közösségi élménnyé. A fogság élméletlenségét csak az imádság által lehet értelemmel bíró szenvedéssé alakítani. A jelentésektől kiürült (színházi) nyelv az ima kötött formájának segítségével képes új jelentéseket alkotni, nemcsak a műalkotásban, hanem ezen keresztül az egyénben is.

A közösség és a férfi párbeszédbe helyezik magukat egy tőlük magasabb szinten létező jelenléttel. Az önértelmezés vallomásos, emlékképekkel tűzdelt

⁶ „Ha neked kellene mondani, akkor én eléd vágok, kilépek a sorból és elkiáltom, hogy tíz. Koncentráció kérdése az egész. Ez egy klasszikus koncentrációs gyakorlat. Volt rá példa.” Visky András: Tanítványok, in uő: *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 112.

⁷ Visky András: *Hosszú péntek*, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2006. 12. 08. Az előadást rendezte Tompa Gábor. Az előadásról készült felvétel megtalálható a Károli Gáspár Református Egyetem DVD-tárában.

⁸ Visky András: „Nem fogok félni többet a nagy szavaktól”, in *Ki innen*, 337.

imádság soliloquium,⁹ mely nem teszi lehetővé a lineáris történetmondást. A férfi életének eseményei és fontos gondolkörei képek formájában elevenednek meg a színpadon. A *Visszaszületés* Szent Ágoston vallomásaihoz hasonló, imádságos önelemzés, melyen belül két – a zsoldárok világára is jellemző – szólam váltakozik: a rabságban való vergődés és Isten szabadító tetteinek dicsőítő szólama. Az alkotásban egyaránt jelen vannak az Istent megszólító hangok és az ezzel párhuzamosan fellépő disszonáns húrok, elkülönülő visszhangok.

Amikor tehát visszhangosnak érzékeljük az ima terét, akkor a kaddis liturgikus hagyományára is gondolunk, nevezetesen a regény erre reflektáló kompozíciójára: a visszhangzó mondatokra, szólamismétlésekre, megtört ritmusra, a liturgikus előadásmódból következő hosszú körmondatokra, a szöveg sajátos, akusztikus lüktetésére.¹⁰

Az előadás követi a Visky András drámaszövegében váltakozó szabadversek és prózai dialógusok ritmusát. Szöveg és kép harmonikus szikársága és tömörsége a költészet irányába tolja az alkotást, mintha a transzcendencia a költészet segítségével még inkább megragadható lenne. Visky András liturgikus színházának alapja – Pilinszky János alkotásaihoz hasonlóan – a költészet.¹¹ Drámái inkább kották és versek, mint drámaszövegek. A transzcendencia megnyilvánulásának terét a leegyszerűsített szöveg zeneisége és a puritán képekre épülő színielőadás költőisége egyaránt támogatja. A *Visszaszületés* monologizáló férfi szereplője versben beszél, imádkozik. A drámaszöveg akkor válik prózai dialógussá, amikor a férfi a környezetében levő emberekkel vált néhány szót.

Az ima színpadra vitt formájában a nem létező gyermekkel való párbeszéd – mely a Kertész-regény legjellemzőbb szólama – másodlagossá válik. A Viskymű elsősorban az Istennel való kapcsolat megjelenítésére törekszik egy olyan időszakban, amelyben a vele való direkt párbeszéd háttérbe szorul, mert Isten inkább választja a hallgatást, mint a megszólalást. Visky András értelmezése szerint a nem-szituáció, az abszurditás határát érintő létezés Beckett *Végjáték*-helyzetével rokon. „Beckett szerint a nyugati kultúra összeomlása nem a németek és nem az emberiség, hanem Isten tette, aki megszólíthatatlanná vált,

⁹ A soliloquium mint beszédforma Visky András több alkotását is jellemzi, mint például a *Júlia* című monodramát vagy a *Pornó* című alkotást.

¹⁰ Visky András: *Ki beszél? A Kaddis a meg nem született gyermekért mint dramatikus forma, Jelenkor*, 2005/1, 68.

¹¹ Pilinszky János írja a *Gyerekek és katonák* című alkotásáról: „Ösztönszerűen a zenének azt a rejtett, belső, zeneiségén túli, alapvető tulajdonságát próbáltam megkaparintani, amire egyszerre jellemző, hogy ugyanakkor örök rejtvény marad.” Pilinszky János: *Hogyan és miért?* in uő: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 691.

következésképpen nemcsak a szent és a profán között majd két évezredig érzelhető határ tűnt el, hanem a megszólalás is lehetetlenné vált.”¹² A szenvedés éjszakáján a késlekedni látszó Isten magatartása tűnik a legabszurdabbnak. Ennek a késlekedésnek a feloldását keresi a férfi, aki mindenáron válaszokat akar kapni a transzcendens létezőtől.

Az adaptáció elsősorban megváltáskeresésre utaló jeleneteket tartalmaz, az alkotás központi kérdésköre a meddőség mint megváltásra váró létállapot. A meddőség egyaránt utal a gyermek, a szabadságban-lét és a fogságból szabadító Isten hiányára. A Névtelen nemcsak elvetett gyermekét siratja, hanem a kívülről jövő beavatkozás hiányát is, sürgeti Isten érkezését. Imádságának célja, hogy szóra bírja Istent a szubjektum számára elviselhetetlennek tűnő létezésben. Az imádság során cselekvésre szeretné készíteni Istent, hogy élete alakulása új fordulatot vegyen. „A meddőség világállapotával nem a termékenység (szülés) állítható szembe – hiszen »Auschwitzban is születtek gyerekek« –, hanem az isteni beavatkozásra rákényszerítő meddőség.”¹³ A színpadra állított imaszituáció performatív aktus, az Isten által okozott csend megtörésére irányul, mely lehetőséget teremt a színpadra vetített, valamint a férfi létét felszámoló írás, és a Szentírás szövegének megcselekvésére, életre keltésére. A színházi előadás maga is közös ima: a kaddis formai elemeibe sűríti be ön-maga megvalósulásának feltételeit. A transzformáció körén belül a forma az átváltoztató cselekvés feltételévé válik.

A forma valódi jelentésekkel való betöltése a transzformáció köre alapján csak az események pontos felidézése és újraélése segítségével történhet meg. Ebben az értelemben a *Visszaszületés* a fogság-szabadság dichotómia imádságban való megfogalmazása és feloldási kísérlete. Az egyetemessé vált szabadságvesztés kifejezője a műben a történet- és múltnélküliségre utaló arctalanság, az azonosíthatatlan fénykép szinte üzenetszerű megjelenése a porfelhőben (vagy a kényszeresen ismétlődő szavak homokviharában). Erre az általános fogságállapotra utalnak a színpadon a szereplők fejére húzott műanyag dobozok, melyek korlátozzák az egyén szabadságát és kiteljesedését. A kollektív rabság állapota és az ezzel összefüggő büntudatérzés a személyes fogolylét eseményeivel ötvöződik. Katasztrófaszituációk sokféleségében a meddőség mint általános fogságállapot más és más oldalról mutatkozik meg. Az önmagát fülkelétre ítélő alkotó életérzése az egyetemes identitás része. A karszám tudatos elhagyása a *Visszaszületés* pincéjében, az elmenekülés, majd a fogságba való visszatérés a holokaustt egyetemességét erősíti, éppúgy, mint a villával átdöfött gyermekkéz

¹² Visky András: Végre beszél, *Színház*, 2016/6–7, 95.

¹³ Uő: Ki beszél?, 74.

története. „Apám egyik börtöntársának esete, apám elbeszélésében. Kiszabadulása után a tálba előtte nyúló gyermeke kezét átszegezte a villával.”¹⁴ Ahogy Ascher bácsi – a börtöntárs – története is jelzi, az élet az átélt traumák után már nem folytatható úgy, ahogy azelőtt: a rabság és bűnhődés a viláértelmezés meghatározó kategóriájává, egyetemes és egzisztenciális próbatételévé vált. Vagyis a fogság közös tapasztalat és tudás. Olyan élmény, melyre a test emlékszik leginkább. Ascher bácsi teste még emlékezett a fogságban átélt étkezési sorrendre, ezért nem tudta kontrollálni tettét. „Több gondom volt magával a testtel”¹⁵ – jelzi a dráma kapcsolódó jelenetcíme.

A test emlékezése Visky András gondolatrendszerében textualitásba ágyazott, a Névtelen Férfi az írás folyamatával veszi magára a világ terhét, az alkotáson keresztül szakadatlanul értelmezi saját testi és lelki meddőségének állapotát. Imádsága eszköz élete eseményeinek megismétléséhez, átgondolásához. S mivel emlékezése textualitásba ágyazott, imádság és írás az ő életében beszédkénszerként¹⁶ jelenik meg, melyet az emlékezés és a lét abszurditásával való szembenézés, valamint saját identitásának újraépítése inspirál. A fogság-szabadság állapotok repetíciója időn kívülivé válik, az önmagát fülkelésre ítéelő alkotó áldozattudata az egyetemes identitás része. A sors fáradhatatlan ismételtetésével, a fogsághelyzetek felidézésével annak megértésére törekszik, hogy mi történt az emberiséggel, a személyiséggel, és mindezek következményei hogyan válhatnak élhetővé.

A megszülető műalkotás célja az emlékek megőrzésén, a történetek felidézésén túl az alkotói szubjektum megsemmisítése. A férfi hivatása, küldetése az életet élni nem tudó élet műalkotássá formálása, felmutatása és felajánlása. Tóth Sára hívja fel a figyelmet arra, hogy Kertész számára „a regényírás nem ábrázolás, még kevésbé a »negatív kinyilatkoztatás« burkolt kifejtése, hanem drámai történet vagy próbatétel, amelynek során a világ terhét vagy botrányát veszi magára”.¹⁷ Az írás folyamata a Névtelen Férfi számára egyrészt menekülést jelent, másrészt olyan feladatot, mely utat nyithat a hallgatásba burkolózó Isten megszólalásának, vagyis az alkotás a mániákus megváltáskeresés aktusába helyeződik: „A megváltásomat, mi mást? A múltamat, ami mindegyre előttem van. A meztelen gyermekeket látom, apró égő csipkebokrok, vonulnak

¹⁴ Visky András: *Köztem és köztem*, in uő: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007, 50.

¹⁵ Uő: *Visszaszületés*, 57.

¹⁶ A beszédkénszer Visky András alkotásainak visszatérő motívuma. A *Caravaggio terminál* című előadás főhőse beszédkénszertől szenved, a szavak homokviharának problematikája a *Tanítványok* című drámában is megfogalmazódik. „Szavakra áhítoznak, sok-sok szóra. És belőlem kívánságuk szerint árad a szó, megállíthatatlanul. Többre tartják a magyarázatot az őt megillető helyénél.” Visky: *Tanítványok*, 112.

¹⁷ Tóth Sára: A világ botrányát felvéve, *Pannonhalmi Szemle*, 2006/4, 110.

számolatlanul, névtelenül, be a kemencébe. Égnek mindannyian és elemésztődnek, kivétel nélkül. És nincs hang, nincs vagyok; nincs a vagyok, aki vagyok.”¹⁸ Míg a megváltás lehetősége a Kertész-műben kétségbe vont eseményként jelenik meg, a *Visszaszületés*ben már átélt tapasztalatként, melyre a drámában a vakító fény betörése, az előadásban pedig az üres papírokból felépített fogda átvérzése utal.

A színházi előadás repetíció: a holokausztot – az emberiség egyik legnagyobb traumáját –, valamint az egyetemes fogságállapotot idézi fel Krisztus kereszthalálának fényében. A haszid történetekhez hasonlóan az alapító esemény felidézése a műalkotás cselekvő aspektusát erősíti. A haszidok szerint – akik csodás történetek tanúi voltak – az elbeszélés, a felidezés szent cselekedet, mert az újramondott történet későbbi nemzedékek életére is képes hatást gyakorolni, képes ismét megelevenedni. Krisztus kereszthalálának felidezésével a Tompa–Visky alkotópáros a világban levő egyetemes fogságállapot feloldására keres választ. Az alapító eseményre való emlékezés és az azt megismétlő cselekvőssor színházi folyamattá válik. A testi-lelki fogság állapota a meddőséggel rokon, mindkettő ugyanarra a lágerlétbeli szituációra vezethető vissza. Olyan emberi helyzetre, melyen csak egy kívülről jövő, transzcendens beavatkozás tud segíteni, s amely az ember önerejével megoldhatatlannak tűnik. A mentális fogság állapota az auschwitz-i életérzéssel rokon, mely előbb-utóbb minden ember életében megtalálható. Az Isten lététől megfosztott ember hasonló meddőségben szenved, mint a gyermekkel vagy szabadsággal nem rendelkező. Isten teremtmő aktusa sokszor a szenvedésen keresztül mutatkozik meg.¹⁹ Erre utal Visky András alkotásában és a színpadon is megjelenő – Pilinszky János *Mire megjössz* című költeményéből alakot öltő – Kosárember is, aki az emberekkel együtt élő fogyatékos és szenvedés kifejezője. Egymáshoz gipszelt, mozgásképtelen lábaival, csonka kezeivel olyan nehézséget szimbolizál, amely olykor a szereplők vállára nehezedik, máskor elfeledve ücsörög a színpad egyik szögletében.

A transzformáció körében a repetíció az alapító tett utánzására hivatott, de az „igazi utánzás mindig átalakítást jelent”.²⁰ A *Visszaszületés* nem más, mint egy átváltozási folyamat lehetőségének színpadra írása, melyben a meddő emberi test vagy lélek újrászületik egy Istennel telített jelenlétbe. A gyermek vagy Isten hiányát csak a léten túli létre való hagyatkozás tudja maradéktalanul

¹⁸ Visky: *Visszaszületés*, 65. Vö.: „és csakis ebben: a világ és helyzetem megértésében kereshetem a, mit is mondjak megint, hogy ne azt mondjam, amit mondanom kell: a megváltásomat, igen, mert hiszen mit is keresnék, ha már keresek valamit, ha nem a megváltásomat keresném.” Kertész Imre: *Kaddis a meg nem született gyermekért*, Budapest, Magvető, 1990, 110.

¹⁹ A magára hagyottságot Krisztus is átélte a kereszten: „Istenem, Istenem, miért hagytál el engem?” (Mt 27,46) Az idézet forrása: Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2003.

²⁰ Visky András: *Távolságból egység*, in uő: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007, 7.

felszámolni. S e felszámolás során a transzcendencia testi tapasztalattá válik. „A formából létrehozott transz-forma valamennyi résztvevő közös tapasztalatává válik, és éppen az átváltozás aktusa teszi lehetővé az intézményrendszerben felhalmozott, idegen, de formálható és eltüntethető anyagként létező hierarchiák – színész-néző; színész-színész; szerző-előadó; dráma-előadás; hivatásos néző-mezei néző; színész-rendező; stb. – »pillanatnyi« eltűnését.”²¹ Az átváltozás vagy transzformáció azonban csak akkor történik meg, ha a jelenlevők (alkotók és nézők) aktív résztvevőkké válnak.

Amikor a Névtelen bejelenti az élet folytathatatlanságát, a túlélés abszurdítására hívja fel a figyelmet, mely emberi erővel megoldhatatlannak látszik. A nem-szituáció elviselhetetlenségének következményeként a férfi a műalkotás és az ima befejeztével felajánlja életét, és egy transzcendens létezőre bízta azt, egy kívülről jövő beavatkozást, a megváltás ajándékát remélve. Az imádságban újra- és újragondolt meddőség célja Isten felszólítása a cselekvésre, a túlélés utáni élet feloldozására és megszabadítására, vagyis: Isten (újra)érkezését, a történelemben és az emberi életben való beavatkozását sürgeti. Imája során a *Visszaszületés* és a *Kaddis* hőse a nemből indul és az ámenhez²² érkező utat járja be. Imádsága végén nyomatékosítja önfelajánlását, és Istenre bízta meddő élethelyzetét, fogságállapotát, teret enged Isten érkezésének. Isten késlekedésére a válasz csak az ember várakozása és önfelajánlása lehet.

A világban levő szenvedés felülírható, ha az egyén nem engedi magában a rossz elhatalmasodását. A Visky-dráma visszatérő motívuma az ószövetségi Jób életére kötött fogadás Isten és a rossz között. Jób története párhuzamba állítható a fogságba, meddőségbe helyezett és önmagát magára hagyottnak érző ember élethelyzetével. Jób megnyerte a fogadást Istennek, mert mindenét elvesztve, szenvedései között is töretlenül hitt és bízott benne, nem fordult el tőle. Amennyiben a világban levő rossz hatására az ember elhagyja Istent, élete értelmetlenné és tragikussá, valóban folytathatatlanná válik. Ha azonban a fizikai vagy mentális holokaust ellenére saját sorsát Isten kezébe helyezi, akkor új jelentésekkel teli életre születik. A *Visszaszületés*ben a lágerek kétségbeejtő helyzetében élő Mester Isten oldalán foglal állást, amikor megmenti az éhhaláltól a fiút, és biztatja őt egy Istenbe vetett élet folytatására: „Meg kell nyernünk a fogadást fiaim / ki kell szabadítanunk a Világ Urát / a reá hullott

²¹ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 124.

²² Az *amen* szó jelentése héberül: úgy legyen, valóban. Nyomatékosító szó. Jelentheti egy feladat elvállalását is, valamint imádságot záró formula. A liturgiában az *amen* kimondásával a nép megerősíti, hogy amit a celebráns tesz és mond, azt az egész nép nevében teszi. 'amen', in *Magyar Katolikus Lexikon*, 1. köt., Budapest, Szent István Társulat, 2004, 217.

sötétségből / életben kell tartanunk őt.”²³ A jóbi fogadás megnyerésére törekszik maga a színházi előadás is, ha az alapító esemény felidézésére, formába öntésére összpontosít, és az átalakulás lehetőségét hordozza a jelenlevők számára. Pilinszky János színházeszménye szerint teret biztosít a szakralitás megnyilvánulására. Mozgásba hozza a már megszokott nyelvi jelentésekkel való kapcsolatot, felülírja azokat, és teret enged a transzcendencia megjelenésével érkező szabadságnak, utat készít az érkező Isten előtt.

A *Visszaszületés* főszereplője nem a férfi, hanem a Mester, aki a Kertész Imre regényében felvillanó Tanító urat idézi. Az ő életmentő tettének köszönhetően maradt életben a fiú, amikor a lágerben önmaga életét kockáztatva elvitte hozzá a fejadagját. A Tanító úr fogságban végrehajtott tette a belső szabadság kifejezése, a fennálló (börtön)rend törvényeivel szemben hozott szabad döntés. Az általa képviselt ideának köszönhető a Férfi túlélése, s az auschwitzi borzalmakat átélt élet felajánlása is. A Tanító úr ugyanis olyat tett, „amit *nem kellett* tennie, és amit az embertől észszerű ésszel senki sem vár”.²⁴ Csökkentette saját életben maradási esélyeit, hogy rajta keresztül egy másik élet újjászülethessen, tette irracionálisnak tűnik a rossz szólamokat felerősítő társadalmi berendezkedésben. A Mester tette – a fiú meglátogatása a kórházbarakkban saját életének kockáztatása árán is – szabadságban fogant tett: a belső lelki szabadság felvillanása a reménytelenségben. Annak felismerése, hogy a világ borzalmait ellenére a szubjektum választhatja a jóbi fogadás építő és nem pusztító oldalát.

A Tanító úr hangjának megszólaltatója a regényben – és annak színpadi adaptációjában is – a feleség, aki minduntalan meg akarja törni a férfi konok önfelszámolását. Erre utal az előadásban a dolgozófülkébe behatolni vágyó nő, aki állandó kudarcot vall, és visszahull a kézírással teleírt földre. A belső szabadságban fogant áldozatvállalást eleveníti fel a Visky-drámában a Tórából átvett vörös szőrű tehén története, melyben az áldozat maga ajánlotta fel a megtisztulás vizét azoknak, akik életére törtek, s ez a gesztus is az áldozat belső szabadságáról árulkodik. Életének utolsó perceiben is mások életéért, megtisztulásáért, új életre ébredéséért fáradozik. A szenvedésen felülkerekedő szeretet lágerlétben való megnyilatkozása felvillantja a Golgota és Auschwitz kapcsolatát. A másik emberért hozott (kereszt)áldozat felülemelkedik a halálon. A lágerlét tanítómestere Szent Maximilian Kolbe, akinek az élete több Visky-mű inspirációs háttereként szolgál.²⁵ Minden külső korlát ellenére az ember belső

²³ Visky: *Visszaszületés*, 62.

²⁴ Kertész: *Kaddis*, 78.

²⁵ Maximilian Kolbe (1894–1941) lengyel ferences szerzetes. Auschwitzban egy rabtársa helyett vállalta az éhhalált. 1982. október 10-én avatták szentté. Vö.: „Én meghalok, de mindketten megmenekülünk.” Visky: *Tanítványok*, 113.

szabadságán, saját döntésén múlik, hogy él-e a jóval vagy sem, a bűnben való részesség mellett vagy ellen hoz-e döntéseket. A fogolylétből kivezető út egy olyan istenközelis szabadságba vezet, amely képes áttörni az általános meddőséget. Az önmagát újraértelmező én akarva-akaratlan a Tanító úr tettéből eredeztetni túlélését, ezért ajánlja fel magát imádsága, alkotása végén az újjászületésre. „A Tanító úr tehát lemond saját életéről, felfüggeszti az auschwitzi ösztönt, hogy életet adhasson, és a maga valódi, magasabb értelemben vett életét megtarthassa. Ugyanígy kell a Tanító úr példájára végrehajtani B-nek a maga feladatát: saját túlélésének áldozati felszámolását.”²⁶

A *Visszaszületés*ben megjelenő fényár a kórházbarakkban arra utal, hogy a transzcendencia a legsötétebb börtönök mélyén is jelen van. A férfi tanúja volt mindannak, amit a Tanító úr képviselt, vagyis megtapasztalta Isten létét. Isten és az ő tekintete egy pillanatra találkozott, ezért képes a későbbiekben arra, hogy kilátástalan életét az ő kezébe helyezze. Az élet átadása irracionális cselekedetnek tűnik a mentális és fizikai holokausz idején, de Isten megjelenése rést nyit a megszokott rendszerben. Isten létével, a jóval való találkozás a férfi számára testi tapasztalattá válik, nem tudja többé elfelejteni. A betöltött forma ebben az esetben az emberi test. A Kar tagjai az előadás során helyzetgyakorlatok nyomán kialakított jeleneteket végeznek, a felidézett szituációknak megfelelően összeütköznek, visszaverődnek vagy lehullanak a földre, ezzel is hangsúlyozva az emberi test mint elsődleges forma fontosságát. Fischer-Lichte a megtestesülés újraértelmezése kapcsán hangsúlyozza, hogy „az ember testi világban-benne-léte az alapfeltétele annak, hogy a testet objektumnak, témának, a szimbólumképződés forrásának, a jelképződés anyagának, a kulturális beíródás termékének tekinthessük”.²⁷ A színésznek a saját testében kell megtalálnia azt a nyelvet, amely az előadás egyik összetevőjeként megjelenhet a színpadon, a verbális és nem verbális teljessége ugyanis az új jelentések során érhető el.

Az átváltozás eredménye a beteljesedés, melynek során a szubjektum vagy a műalkotás kiüresített tere egy szabadító esemény hatására átítatódhat a transzcendenciával: az önmaga életét felajánló egyénben – vagy az önmagát felmutató műalkotásban – Isten megcselekedheti magát. A logosz testté válása a forma betöltése során új jelentések hálóját hozza létre: a test emlékezik, és az események textuális újraértelmezése során új, a megszokottól eltérő jelentéseket konstruál. Új jelentések a kötött formához csak a transzformáció során születhetnek, de ennek feltétele egy, az embert meghaladó beavatkozás. Az

²⁶ Tóth Sára: De szép zsidó lány! Nő és férfi Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című kisregényében, *Holmi*, 2011/10, 1313.

²⁷ Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, 124.

átformáló esemény intenzív élményként jelenik meg: az előadás a színész és a befogadó együttesen végrehajtott tette, mely teret enged egy kívülről jövő érkezés számára, hogy az új jelentéseket hozhasson létre a szubjektumban. A (színházi) szöveg olyan közösen megcselekedhető tapasztalat, mely egy eddigiektől eltérő követelményrendszert állít fel a résztvevők számára, s felülírja az addig elfogadott gondolkodásmódot. A társadalmilag determinált kollektív jelentések újrafelvetése a néző számára az elfogadott szabályrendszerek kibillenését eredményezheti, így az előadás eseménye meghaladja annak pillanatnyiságát és egyszerűségét. Visky András meglátása szerint Beckett és Kertész műveinek rokonságát a megcselekedhető írás köti össze, mert mindketten arra törekednek, hogy „a traumatizált nyelvvel való szembenézést és az írást mint az olvasóval közösen végrehajtott tettet újítsák meg”.²⁸ A műalkotáson keresztül a fizikai és a mentális tér transzcendenciával töltődik fel, s ez a beteljesülés elvezeti a résztvevőt az alapító esemény – a megváltás – felismeréséhez. Az átváltozás olyan eseménnyé válik, amely egy folytatásra érdemesnek ítélt élet meghatározó eleme lesz.

Kertész hőse önmagát felajánlva keresi a megváltást, Visky András és Tompa Gábor továbbírásában a megváltás az átvérzésen keresztül tudatosodik. A férfi felismeri, hogy az élet minden fájdalmának csak az Isten mellett való hűség adhat értelmet, mert a kínzások és a meddőség idején Isten nem késik, hanem benne van a szenvedésben.

²⁸ Visky: Átugrani egy szakadékot, 953.

A TÖRTÉNELEM SZÍNHÁZA KÖZÉP-EURÓPÁBAN



RADNÓTI ZSUZSA*

De hát nincs más, csak az, ami megtörtént, és történik tovább, vége nincs kivégzések a szemünk előtt. Van más?

Első pillantásra a mottó Beckett, Kafka vagy Kertész Imre mondataként olvasható. Az idézet azonban Visky András *Visszaszületés* című színpadi művében hangzik el, a főszereplő, a Névtelen szájából.

Visky András a magyar színházi élet egyik jelentős alkotója, és máris gazdag és nagyon sokszínű életművet mondhat magáénak. A színházi praxisban és a teóriában egyaránt otthonos. A kolozsvári színház egyik művészeti vezetője, Tompa Gábor szellemi társa a színház irányításában és a színpadi munkákban egyaránt. Jeles egyetemek tanára itthon és Amerikában is. Színházi teoretikus, az új dramaturgiák, a posztmodern színházi teóriák elkötelezett híve, hirdetője és remek magyarázója. Tudományos és esszéisztikus írásai, tanulmányai a modernitás korszakáról több kötetet töltenek meg. Általa ismerte meg a magyar színházi szakma Európa egyik legjelentősebb színházi tudósát, a dráma- és színháztörténészt, Georges Banut. Felhívta továbbá figyelmünket árnyékban lévő magyar színpadi alkotók munkáira, jelentőségükre (Tolnai Ottó, Pilinszky János dramatikus szövegeire, Tamási Áron „Ösvigasztalás” című elfeledett balladájára). A klasszikus külföldi alkotók közül pedig a hozzá közel álló Beckett, Thomas Bernhard, Heiner Müller, Ernst Jandl drámavilágát, dramaturgiáját gyakran elemzi, magyarázza, hivatkozik rájuk, és próbálja bevezetni a magyar színházi köztudatba.

* Dramaturg, szakíró, évtizedekig a Vígsház dramaturgiájának a vezetője, jelenleg vendégdramaturgként dolgozik ott egyes produkciókban. (A *Pál utcai fiúk* zenés játékában, a Márai Sándor *Hallgatni akartam* című visszaemlékező regényéből készült monodrámban.) A Vígsház elmúlt évtizedeiben számos kortárs magyar író bemutatóinak részese volt. (Többek között: Eörsi István, Weöres Sándor, Örkény István, Nádas Péter, Spiró György és Márton László.) Szerzője többek között A *prófeta színháza* (Füst Milánról, Jelenkor, 1993) és a *Lázadó dramaturgiák – Kortárs drámaíróportrék* (Palatinus, 2003) című köteteknek. Több egyetemen oktat kortárs magyar drámát és dramaturgiát. Visky Andrással évtizedek óta baráti és szakmai kapcsolat fűzi össze.

Gazdag életművének legfontosabb alkotásai azonban a színművek. Szinte valamennyi drámájának központi témája a 20. század emberromboló, sorsokat és identitást pusztító erőszak történései, különböző fogságokba, koncentrációs táborokba, lágerekbe vetett emberek szenvedéstörténete. Színpadi szövegeiben a náci, a bolsevik és a román diktatúra állampolgárt, társadalmat és lelket torzító következményeit írja meg újra és újra, különböző szemszögekből, mindegyikben az emberi helytállást vagy az elbukást vagy a személyiség mély sérüléseit vizsgálja. A magyar dráma hagyományban egyelőre magányos alkotó: drámáról drámára alakuló dramaturgiájában a pszichologikus, lineáris történetmesélést fokozatosan felváltja a fragmentált történetmondás szerkesztési elve. Ezt követte, szintén fokozatosan az elemelt terek, elemelt dramatikus nyelvi fogalmazások erősödő jelenléte. A mélyben azonban változatlanul erős hitelességgel van jelen a történelem véres valósága. Kedvenc színházteoretikusát, Georges Banut idézve, ő „a történelem színházát” írja, műveli, hirdeti, de teljességgel új, szokatlan megközelítésben.

Az absztraháltság és a véres valóság két ábrázolási síkja között erős feszültség jön létre Visky színpadán. És ez az írói folyamat egyre erősödve fokozatosan közelít Beckett drámanyelvéhez, beszédmódjához.

A történetmesélés és a beszédmódok közötti feszültséget még az a tény is fokozza, hogy történeteinek egy részét erős személyesség – egyedi, valóságos emberi tapasztalat mozgatja, hiszen őt magát kisgyerekként, édesanyjával és hat testvérével együtt meghurcolták, büntetőtelepre zárták, apját börtönbe csukták, majd szabadulásuk után még végigszenvedték a további pokolbéli Ceaușescu-éveket, -évtizedeket.

Visky András a történelmi kataklizmák alapélményét a fogság szituációjában véli felfedezni. Már korábbi darabjaiban is ez volt egyik központi gondolata, a kiindulás. Egy időtlen várbörtönben, amelyben a magyar történelmi kataklizmák foglyai vannak bezárva, évszázadokat átölelő időfaktorban, mindig a szökésre készülve, de soha meg nem szabadulva. (*Szökés.*) Egy barakkba zárva, ahová Krisztus tanítványai menekülnek üldözőik elől, és ez a végszituáció kit hogyan tör meg, vagy épp ellenkezőleg, hogyan nemesít meg. (*Tanítványok.*)

Az egyik, legtöbbször színre kerülő szövege a remek női szerepet felkínáló *Júlia* című monológ, amely az egyik legszemélyesebb alkotása és valós története Visky családjának: a brutális szétszakítás, az anyának és hét gyermekének a „román Gulagra” való deportálása, a családfő börtönbe hurcolása. Az anya monológ formája, beszédmódja, a megformált alak dinamizmusa, életerejé egyfajta hagyományos hősábrázolást követ, a klasszikus helytállástörténetek megragadó, megrendítő példája: egy önazonos lény szenvedéstörténetét, összeomlásait és talpra állását beszéli el. Itt még a klasszikus fogságállapot

idéződik fel: a feladás és a továbbélés anyai kötelessége között vívódó asszony, akinek láthatatlan színpadi vitapartnere a megszólított és hallgató Istén, akitől folyamatosan számonkéri nyomorúságukat. És miközben Istennel perlekedik, felidézni korábbi életük egyes sorsfordító epizódjait és fogságba vetésük kálváriáját. Mindezt megrendítő lírával, személyességgel, életteli emlékezéssel teszi. Ebből a fogságszituációból hatalmas áldozatok árán, de van még szabadulás. Ez a fogságlét még nem zárja végleg magába az emberi lényt, eredeti személyiségét, saját integritását még meg tudja őrizni, nem történnek benne – ahogy Júliában, a főhősben sem – visszafordíthatatlan torzulások.

Az utolsó három színpadi szöveg azonban már egészen más értelmezésben mutatja fel az Auschwitz utáni történelmi korszak új tulajdonságú fogságélményét. Ebben a megközelítésben a fogságba jutott ember hiába lép ki a maga fizikai valójában a zártságból, már nem tud kiszabadulni ebből az állapotból. Bilincsbe zárva éli tovább identitásvesztetett vagy már identitásvesztett életét. A fogságlét állapota ugyanis ebben a fénytörésben teljesen belsővé válik, beköltözik az egyén lelkivilágának legbelső rétegeibe. Valós példák bizonyítják ezt a személyiségtraumát, erodálást: Tadeusz Borowski, Primo Levi írók öngyilkossága, és számtalan „hétköznapi” túlélő feltörhetetlen hallgatásba burkolózó létezése mutatja fel ezt a tartóssá váló sokállapotot. Ennek a léttapasztalatnak a felismerése, megérzése alapvetően megváltoztatta Visky András drámaírói világát, beszédmódját.

Három, az elmúlt évtizedben írt színpadi szövegéről van szó, és mindhárom Kertész Imréhez, pontosabban a *Kaddis a meg nem született gyermekért* című revelatív erejű regényéhez kapcsolódik, még pontosabban abból, annak alapján, illetve annak segítségével születtek.

Kertész Imre fogalmazta tán meg először ezt a traumatikusan új emberi állapotot a *Kaddisban*. Azt mondja a regény főhőse, aki egyes szám első személyben fogalmaz, hangsúlyozva ezáltal az írói személyességet, hogy ő sohasem akar apa lenni, mert a megszülető gyermekeknek lehetetlen szabad emberré válniuk, hiszen a „világ legnagyobb negatív beavatási szertartását” követően a feldolgozhatatlan élmények hatására csak foglyokká tudjuk nevelni őket.

Ezt a titokzatos, tragikus hasadást, ezt a 20. századi traumatikus fogságélményt kutatja Visky András, és próbálja értelmezni, leírni, teoretikus és dramatikus formában egyaránt. Először egy tanulmányában, a „Barakk-dramaturgiá”-ban kísérelte meg szavakba, dialógusokba önteni a *Kaddis* olvasása kapcsán és Kertész beszédmódja segítségével tudatosult világélményét, ezt az egyszerre valóságos és metafizikus fogságszituációt.

A „Barakk-dramaturgia” írója „a fogság egzisztenciális tereit” említi, kutatja, azt a „zártságból fakadó drámai konfliktust”, amelyben „a szabadság

megvonásának, elvesztésének, feladásának 20. századi traumája”¹ történik meg. Háromszor vágott neki, hogy színpadi műben is érzékeltesse ezt a különös felfedezésszámba menő fogság-, illetve életélményt. Mindháromszor Kertész remekművű regényét vette alapul. És harmadik nekifutásra sikerült a legteljesebben ez a drámaírói teljesítmény. *A meg nem születettben*, a *Hosszú péntekben* és a *Visszaszületésben* dokumentálva, fokozatosan jött létre egy színpadi műben konkretizálva a színpadi történeSBől is kiolvasható általános metafizikai lét-helyzet, amely egyre jobban emlékeztet Beckett drámai univerzumára.

Először alkalommal csupán monodrámaformába sűrítette a regényt *A meg nem született* címen, amelyet Kulka János több alkalommal is megrendítő erővel szólaltatott meg a színpadon...

A következő lépésben megkomponálta ezt az anyagot *Hosszú péntek* címen, egész estés színdarabformában, amely fő vonalaiban követte a regény ívét, gondolati szerkezetét, történés- és emlékepeződjait, de erőteljesen dúsítva az alaphelyzetet, kiegészítve több megszólaló szereplővel: a Kart képviselő kilenc emberrel, amiből egy hiányzik az imahelyzet szerint, és ahová a főszereplő, B. megérkezik. Magában a stilizált színpadi alaphelyszínben a könnyed időjáték, az átléphető térhelyszínek lehetőségei adottak voltak, de jeleneteiben sokszor még erősen őrizte a regény által megszabott konkrétságot, erre példák a házaspár vitákkal terhes, hétköznapi szintű jelenetei a gyerekvállalásról, vagy egy-egy helyszín reális megnevezése.

Mindezek az epizódok valóságos helyszíneket és valóságosabb színpadi dialógusokat igényeltek, sőt, egy-egy anekdotának is beillő éleTSzituáció is megszólalt bennük. (A regény falusi jelenete a tükör előtt ülő kopasz asszonnyal, a pesti társasági összejövetel: egy értelmiségi buli, cinikusra hangolt játék a túlélő barátokkal – *Lágerpóker* címen –, a feleséggel való vitái, majd a végső közös jelenetük egy eszpresszótérben, mikor az asszony bemutatja új párjától született gyermekeit stb.) A színpadon főhőse, B., az író pedig egy írópult előtt dolgozik, és a regényben is kimondott szándéka szerint az írás segítségével próbálja megőrizni és továbbadni a vészterhes múlt emlékeit, tanúságát, és egyúttal próbálja megmenteni házasságát, mert felesége egyre inkább távolodik tőle, és végül elhagyja, mert B. teljes mértékig elzárkózik az apaság lehetősége elől.

A konkrét, valóságghű, elbeszélőbb epizódok váltakoznak a tömény, elvonatkoztatottabb, filozofikusabb szinten megfogalmazott mondatokkal. A beszédmód is váltakozik, prózai dialógusok, majd szabadversként tördelt dinamikus monológok váltják egymást.

¹ Visky András: Barakk-dramaturgia, in *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 198.

A *Hosszú péntek* megírása serkentette és segíthette Visky Andrást, hogy harmadszor is nekifogjon színpadra formálni a *Kaddis* világát, és hogy rátaláljon egy beckett-i szikárságú, absztrakciós síkon megformált, saját, önálló drámaszerkezetre, egy magasabb stilizációs fokra. Ebben egy elbeszélőbb hangvételből egy felidézőbb fogalmazásmódba jut az írás, még pontosabban: minden drámai történés jól érzékelhetően a főhős belsejében játszódik. És a *Visszaszületés*, ez a harmadik nekifutás már valóban önálló, mély jelentéssel bíró mű lett. Megszületett az a megszólalási és megjelenítési forma, amelyben lehetővé válik, „hogya a történelem általu(n)k megélt, nagyon személyes, olykor az érthetlenségig partikuláris történetei léteseménnyé alakuljanak át...”² – írta (még a *Visszaszületés* előtt) a „Barakk-dramaturgiá”-ban, és ebben az új variációban közelített leginkább Kertész Imre prózai és Beckett dramatikus gondolkodás- és beszédmódjához.

A *Visszaszületés*ben már maga a főcím is többjelentésű, szinte lidérces tartalmú kifejezés, és a szövegben gyakran csak egy hajszálnyi elmozdulás történik, olyan egyszerű megoldásokkal például, hogy a *Hosszú péntek* főszereplőjének nevéből, a B. íróból a Névtelen lett, vagy a Tanító úrból a Mester.

Ebben a harmadik megközelítésben sikerült tág dimenziókat, távlatokat létrehozni ama bizonyos fogságlét köré. Ez a realitástól elemeltebb szituációsor úgy jött létre, úgy emelkedett általánosabb létállapottá, hogy Visky mindenfajta realista helyzetet radikálisan megszüntetett, ami az előző változatban még gyakorta szerepelt. De úgy tette mindezt, hogy a szöveg továbbra is hordozza az emberi kapcsolatok, viszonyok nyomasztó valóságtartalmát. Az emlékezés képei (amelyek az előző változatban gyakran realitásként jelentek meg) a *Visszaszületés*ben például több esetben márquezi látomásos emlékképekké táguznak. (A családi ebédjelenet, a vörös tehén kivéreztetése, megölése, az Apa és a Fiú sétája.)

A konkrét, realista színhelyek tehát túlnyomórészt eltűntek, helyüket átvette egy beckettien általánosított tér, egy „elemeire széthullt, kihunyt visszhangtalan tér”, ahogy az író a bevezető instrukcióban megnevezi. Az egyes epizódoknak csak a magja maradt meg, mégpedig a többszörösen általánosítható, mindig, minden korban érvényes emberi alaphelyzetekre lecsupaszítva. A Névtelen és a felesége úgy járnak az egyik tér- és időszletből a másikba, mint egy jelenésben vagy egy álomban. A tér sötét ürességéből lépnek elő, mintha egymás tudatából jönnének, minden előkészítés nélkül, és úgy is tűnnek el. A főhős dialógusai sűrűbbek, és általánosabb gondolati tartományokat fognak be. Nagy formai találat volt, hogy a nézőkhöz szóló magánbeszédei, és a velük

² Visky: Barakk-dramaturgia, 199.

megosztott töprengések a színpadon dramatikus szabadverssé alakultak át. Lépcsőzetes, lüktetőbb, a hétköznapi beszédnél erőteljesen eltérő dinamikus beszédmód született, miközben és ezáltal ez a beszédhang egyre személyesebbé, jelen idejűvé tudott válni, mintha a Névtelen belsejéből szólalna meg. (Ez a szabadvers-forma Esterházy Péter drámaszövegeiben is megtalálható, és bennük az író „emeletes mondatoknak” nevezi ezt a tördelt formát, ezeket a monológokat. „[M]intha most fogalmaznánk” őket – írja magyarázatképpen a *Búcsúszimfónia* című drámája bevezetőjében.) És ami a lényeg, visszatérve Visky textusához, az önreflexív tárgyilagosság, a távolságtartás (ami Kertész Imrénél és Beckett-nél lényegi jellemző) soha nem sérül, még felfokozott helyzetekben is valamiféle módon megőrződik.

Az egyik ilyen csúcsponti jelenet a *Visszaszületésben* (a maga rövidségében is kristálytiszta látélet) konkrétan és pontosan érzékelteti az ebben megtalált színpadi, írói megszólalást, beszédmódot és a „Barakk-dramaturgiá”-ban még csak elméletben megfogalmazott írói szándékot, amely arról hoz híradást, hogy a szereplőkön „az emberi mivolt elvesztésének a réme uralkodik”.³ „A barakk-színházi eljárás lehetővé teszi számu(n)kra – írja Visky –, hogy a történelem által(n)k megélt, nagyon személyes, olykor az érthetlenségig partikuláris történetei léteseménnyé alakuljanak át...”⁴ és ez a drámaírói bizonyítás történik meg az alábbi jelenetrészletben, egy riasztóan valóságos élethelyzetben. (Visky András közlése szerint ez az ő saját, személyes, „talált története”):

A Névtelen főhős kiszabadulva Auschwitz alvilágából, már feleséget is találva, ebédre hivatalos az asszony rokonaihoz, és a tálalás kezdetekor az egyik gyerek, aki vele szemben ült éppen,

előttem nyúlt a tálba
előttem
pedig én következtem volna
a tábori rend szerint legalábbis biztosan...
[...] Mégis a gyermek csapott a tálba
mint egy boldog ragadozó madár
Akkor én
Ki ez az én?
Ki ez az én?
Ez az én aki én vagyok
az az én fölmarkolta a villát

³ Visky: Barakk-dramaturgia, 198.

⁴ Uo., 199.

és belecsapott a gyermek kezébe [...]
 A kézfej megállt a tál felett
 mintha a gyermektől függetlenül
 csodálkozna maga is a törtéteken
 és csend lett
 a gyermek sem sírt
 az iszonyattól vagy meglepetéstől
 a meglepetéstől és döbbenettől
 mindannyian hosszasan a kinyújtott
 vérző kézfejére meredtünk
 és kihulltunk az időből
 mint egy rossz filmben
 mind mind...⁵

Ez a kép a maga pontosan leírt valóságtartalmában sokkolóan idézi fel azt a traumatikusan állapotot, amely egy látszólag „megszabadult fogolyban” létrejöhet, amikor észreveszi magában az ott rejtőző, a fogságból magával hozott brutális animalitást, a másik ént. A *Visszaszületés*nek talán legeredetibb, legmélyebb találatára ez az epizód pontosan rámutat, arra a titokzatos és nehezen szavakba önthető, talán a józan ész birodalmában nem is előforduló folyamatra, amikor egy hajdani szilárd személyiség és egy felbomlott személyiség énhasadására vetül reflektorfény. Hogyan hasad sokfelé az eredetileg egységesnek hitt emberi belső, hogyan fedezi fel önmagában a fogságból hazatért én a többi ént. Másutt még erősebb e hasadás megszólaltatása, logikai képtelensége: „aki itt van / egy ő / egy másik / egy nem én...” Ritkán érhető tetten egy ilyen, a tudat világosságára, felszínére törő, eddig ismeretlen „én” megjelenése szavakba öntve, és hogy miképp veszítheti így el az ember saját szilárd identitását és a saját valójában való eligazodás képességét.

A fogságból hazatérő Névtelen mondja magáról: „...amikor hazajöttem, a nem én visszaszületett ide.” De ki az, ki lesz az a nem én, az a visszaszületett én, aki örökre magában hordja majd a fogság szituációját?

A mélyre ható kérdés Beckett világlálatára kérdez. Ezen a tájon már valóban a lét kérdéseivel viaskodnak a drámahősök, azok, akikről, illetve amiről Kertész Imre beszélt, vagyis hogy a fogságélmény nem szűnik meg soha a lágereket átélt emberben, és hogy a lélek mélyén megállt az idő, „kihulltunk az időből”. Ez Kertész Imre nagy tanúsága, és erre felel, vagy ezt a világérzést fogalmazza meg, formálja beszéddé a *Visszaszületés*. Azt tehát, hogy Auschwitz

⁵ Visky András: *Visszaszületés*, in *Ki innen*, Kolozsvár, Koinónia, 2016, 42–43.

nem köthető konkrét helyhez és időhöz, Auschwitz az emberiség közös léthelyzetévé, mindnyájunk felelősségévé vált.

A *Kaddis* inspirációjára Visky András megszólaltatta modern kori „történelmünk nagy világszínházát”.

A BLASZFÉMIA MINT HATÁRSÉRTÉS

KULTÚRTÖRTÉNETI, ESZTÉTIKAI ÉS TEOLÓGIAI REFLEXIÓK

—◀▶—
TÓTH SÁRA*

Következzék ima, gyalázkodás
(Visky András¹)

It is certainly my opinion that first-rate blasphemy
is one of the rarest things in literature, for it
requires both literary genius and profound faith.
(T. S. Eliot²)

Visky András interjúiban nemegyszer tett megdöbbentő kijelentéseket a blaszfémiáról, a blaszfém művészetről. 2016-ban egy református internetes portálnak adott interjújában mondta például a következőket: „Azt hiszem, a szentség közelébe – és ezt a mondatot most félve mondom ki – nem tudunk jutni anélkül, hogy ne vállalnánk a blaszfémiát. A blaszfémia a szentség kapuja. A blaszfémiát nem akarni kell, hanem el kell tudni fogadni, és ki kell mondani, hogy ez is hozzánk tartozik.”³ Ebben a kijelentésben egy izgalmas és teológiai nehezen értelmezhető paradoxon rejlik. Egy „szentségben érdekelt”, hitét nyilvánosan is valló művész minden megszokott klisé félreseperve azt állítja, hogy az Istenhez vezető úton a blaszfémia nemhogy kerülendő, hanem kikerülhetetlen, nem elhatárolódni kell tőle, hanem elfogadni.

* (1967–) Keresztény értelmiségi (és ezért Visky Andrást hibáztatja), bölcsező, szerkesztő, publicista, a Károli Gáspár Református Egyetem Anglisztika Intézetének docense. Férjével és két fiával él.

¹ „A szerkezet amikor meglazul”, *Goblen*, Pécs, Jelenkor, 1998, 11–12.

² T. S. Eliot: *After Strange Gods: a Primer of Modern Heresy, the Page-Barbour Lectures at the University of Virginia* 1933, London, Faber and Faber, 1934, 52. Dolgozatomban nem térek ki Eliot blaszfémiafogalmának elemzésére. A Visky Andrással való párhuzam felállítására többek között az bátorított, hogy Eliot ugyanezen könyv előszavában utal arra, hogy saját művészetét sem tartja mentesnek a blaszfémia vétkétől (13).

³ A szó, ami kimond engem, Jakus Ágnes interjúja, *Parókia*, 2016. augusztus 11. <http://www.parokia.hu/v/a-szo-ami-kimond-engem/> (Letöltés: 2017. február 28.) Lásd ugyanezt a gondolatot egy angol nyelvű interjúban: Interview w/ a Dramaturg: András Visky, Will Detlefsen interjúja, *Theatre and Dance, UCSD Dramaturgy*, 2016. április 24. <https://ucsdramaturgy.wordpress.com/2016/04/24/interview-w-a-dramaturg-andras-visky/> (Letöltés: 2017. február 28.)

Akármilyen meglepő ez a kijelentés, nem mondható előzmény nélkülinek. Különösen a 20. század legrettenetesebb traumája, a holokauszt nyomában került előtérbe a blaszfém művészetéről mint (egyedüli hiteles) istentapasztalatról való kritikai beszéd lehetőségének kérdése,⁴ de az istenkereső modern művészi érzékenység korábban is jutott már effajta paradox megvilágosodásokra. A teljesen más temperamentumú, kulturális, társadalmi, vallási háttérű nagyság, a konzervatív angol-katolicizmusáról ismert T. S. Eliot 1933-ban mondta a következőket az Egyesült Államokban egy előadásában: „Az a határozott véleményem, hogy az első rangú blaszfémia igen ritka dolog az irodalomban, ugyanis irodalmi zsenialitást és mély hitet egyaránt követel.”⁵ Eliot kritikai esszéiben már-már visszatérő fogalom a blaszfémia, amelyet sajátos, paradox értelemben használ, szinte teljes összhangban a magyar művész elgondolásával: „Csak a vallástalankokat botránkoztatja meg a blaszfémia. A blaszfémia a hit jele.”⁶

E különös – vagy nem is olyan különös – egybeesés izgalmas teológiai kérdéseket vet fel. Kutatásaim azonban arra vezettek, hogy ezeket nem lehet és nem is érdemes kontextusmentes és időtlen teológiai közegben tárgyalni, hanem mindenképpen kultúrtörténeti, egyháztörténeti vizsgálódással kell összekötni. Így, még ha elsőre kitérőnek tűnik is, a teológiai-esztétikai kérdések tárgyalását a blaszfémiafogalom főbb változásainak bemutatásával, valamint a társadalmi, kulturális, politikai kontextus rövid felvázolásával kezdem.

A BLASZFÉMIA FOGALMÁNAK VÁLTOZÁSAI

A történeti kutatások egyértelműen kimutatják, hogy a blaszfémia fogalma és megítélése számos paradigmaváltáson ment keresztül az egyháztörténet során, és hogy a legkülönbélebb és legváltozatosabb megnyilatkozásokért vádoltak és ítélték el embereket blaszfémiáért. A Septuagintában szereplő görög szó két szót – bántani/sérteni és beszélni – kombinációja, jelentése sértő, bántó, gyalázó beszéd.⁷ Az azonban, hogy mi számít Isten vagy Jézus gyalázásának, mindig is a változó emberi értelmezéstől függött, definíciója pedig általában a hatalmon lévők privilégiuma volt. A középkorban például a blaszfémia alárendelődött

⁴ Lásd ehhez Szűcs Teri: A költészet blaszfém nyelve és a teológia lehetőségei, Paul Celan: *Tenebrae*, in Szűcs Teri: *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*, Pozsony–Budapest, Kalligram–Pesti Kalligram, 2011, 33–53, különösen 45.

⁵ Lásd a 2. jegyzetet.

⁶ T. S. Eliot: *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1932, 45.

⁷ Lásd David Lawton: *Blasphemy*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 14.

a herezis jóval hangsúlyosabb vétkének, sőt, összemosódott azzal,⁸ s így az inkvizíció hatásköre alá került. De nemcsak az egyház egyeduralmának idején, a blaszfémia elleni későbbi fellépés is szoros összefüggésben van a többségi társadalom érdekeivel, hiszen a többségi (establishment) egyház és az általa képviselt értékek megsértése még egy szekularizált korban is veszélyezteti a társadalmi, intézményi stabilitást. „A blaszfémia – írja Lawton – mindig az, amitől a társadalom leginkább irtózik, és amit hatalmában áll szankcionálni.”⁹ Találószerűen idézi Lawton Robert Ingersollt, aki az 1886-ban blaszfémiával megvádolt C. B. Reynolds védelmében mondott híres beszédében azzal érvel, hogy Jupitert ma mindenki büntetlenül gyalázzhatja, pedig Jupiter éppen olyan nagy hatalmú, mint bármikor régebben, ám a római nép korántsem.¹⁰ És ez valóban így van: a társadalom, s így a törvényhozás is, állapítja meg Yvonne Sherwood Összevetés-kutató, a legmélyebben beágyazódott, legtöbb tagot számláló egyházat hajlamos kitüntetett védelemben részesíteni – a társadalmi béke és közrend megőrzésének céljából.¹¹ „Amikor az egyház kisebbségben van, szólásszabadságért kiált, amikor többségben van, ez eszébe sem jut”, érvel Ingersoll.

Ez a megállapítás természetesen már a modernitás szülötte, és egy fontos paradigmaváltást jelez. Míg hagyományosan a blaszfémia Isten (a vallási intézmény) elleni vétekként értelmeződik, a modern korban a hangsúly fokozatosan átkerül a társadalom, illetve az egyén ellen elkövetett sérelemre.¹² A fogalom

⁸ Lásd *uo.*, 15–16. Ahogyan David Lawton kifejti, a kettő nem azonos egymással – ugyanis a blaszfémia retorikai vétek, vagyis beszédszituációban kell elhangoznia, hogy „hasson”, a herezis pedig „tisztá tartalom”. Ugyanakkor a kánonjog a blaszfémiának két kategóriáját azonosítja: az egyszerű és a „heretikus” blaszfémiát. Lásd továbbá David Nash: *Blasphemy in the Christian World: A History*, Oxford University Press, 2007, 43skk., aki ugyan hangsúlyozza, hogy a herezis és a blaszfémia különböző vétségeknek számítottak a középkorban, a középkori periódus tárgyalásából egyértelműen az az összkép bontakozik ki, hogy a kettő közötti különbség gyakran elmosódott. (Amikor például a korai képromboló eretnekségekről beszél, ugyanabban a bekezdésben mindezekre „a blaszfémia korai történetének fontos epizódjaiként” utal vissza, 43–44.)

⁹ Lawton: *Blasphemy*, 3. Lásd még L. Levy: *Treason Against God*, New York, Schocke, 568. Idézi Anthony Fisher és Hayden Ramsay: *Of Art and Blasphemy, Ethical Theory and Moral Practice*, 2000/2, 137–167, 138.

¹⁰ Lawton: *Blasphemy*, 9. Az eredeti beszédet lásd *Trial of C. B. Reynolds for Blasphemy, At Morristown, N. J., May 1887. Defence by Robert G. Ingersoll*. Project Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/38103/38103-h/38103-h.htm> (Letöltés: 2017. február 28.)

¹¹ Yvonne Sherwood: *Biblical Blaspheming: Trials of the Sacred for a Secular Age*, Cambridge, Cambridge UP, 2012, 34–36. 1997-ben a *Liebeskonzil* című osztrák filmet azzal az indoklással kobozták el, hogy mélyen sérti a római katolikusokat, akik Ausztria lakosságának 78%-át, Tirolnak pedig (ahol a filmet bemutatták volna) 86%-át teszik ki. Az Európai Bizottság egyetértett az ítélettel, a túlnyomó többségre, s így a társadalmi zavarkeltés veszélyére hivatkozott.

¹² Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 33. Lásd még Helen Pringle: *Are we capable of offending God? Taking blasphemy seriously*, in Elizabeth Burns Coleman and Maria Suzette Fernandez-Diaz

relativizálódásának fontos állomása a reformáció, amelynek képviselői a blaszfémia vádját a katolikus egyház lejáratására használják, és ennek megfelelően jelentősen megváltozik a tartalma: főképpen a reformátorok által elmarasztalt képi ábrázolásra vonatkoztatják.¹³ Innentől a blaszfémia fogalma végképp bizonytalanná válik, és a felekezetek, csoportok, irányzatok egymás közti villongásait, határsértéseit jelzi. Ebben a korban – amelynek egyik jelentős újdonsága a felekezetiesség mint olyan megjelenése – mozdul el egyház és társadalom afelé, ami aztán korunkat teljes mértékben jellemezni fogja, vagyis hogy a felekezeti, majd később a vallási hovatartozás fontos identitásmarkerré válik.¹⁴ Ekkor a blaszfém megnyilatkozás már nem Istent sérti, hanem a hívő közösség, illetve a hívő egyén vallásos érzéseit, amiből többek között az az abszurditás is következik, hogy növekvő mértékben udvariassági vagy stilisztikai vétséggé válik,¹⁵ valamint az, hogy igen nehéz lesz megkülönböztetni a sértő megnyilvánulásokat a szabad véleménynyilvánítás és bírálat legitim diskurzusaitól.¹⁶

Úgy tűnik tehát, hogy amikor a társadalom a „decens” és a „blaszfém”¹⁷ megkülönböztetésén fáradozik, határokat próbál kijelölni. És ha a vallási hovatartozás, mint említettem, fontos identitásképző tényező, a csoportidentitás fontos tényezője pedig a határállítás, a szeparáció, a mindig aktuális Másik megképzése, akivel/akkal szemben a közösség tagja definiálja önmagát, akkor a blaszfémia fogalmának – minden fluktuációja ellenére – talán állandó közös nevezője az, hogy határátlépés révén határhelyzeteket, határvonalakat azonosít be, és egyúttal a határsértéssel járó drasztikus változás sokkját közvetíti. És éppen azért, mert az egyház egyleduralma a múlté, és ezért nem is biztosíthat univerzális és problémátlan vallási identitást, a modern hívőre megkülönböztetetten jellemző, hogy a blaszfém aktusokra szorongva, görcsösen, defenzíven és/vagy

(eds.): *Negotiating the Sacred I: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, Canberra, ANU E Press, 2006, 31–32.

¹³ Lawton: *Blasphemy*, 16. David Nash részletesebben kifejti ezt, rámutat, hogy a reformáció a hallásból származó isteni szóra helyezte a hangsúlyt, és blaszfémia vádjával illetett számos reformáció előtti vallási gyakorlatot.

¹⁴ Lásd ehhez Lawton: *Blasphemy*, 21. „Blasphemy is an exchange transaction, and what is at stake is community and identity formation.” (A blaszfémia csereakció, a téje pedig a közösség- és identitásformálás.) A felekezetiesség identitásképző jelentőségéről lásd ebben a kötetben Balogh Judit *Reformáció és ellenségkép* című tanulmányát (247–256.).

¹⁵ Az éleslátó Eliot ezt is látta, tehát egyrészt, hogy a modern korban még mindig megrázza az embereket az istenség ellen elkövetett sérelem, ugyanúgy, ahogy a királyi ház elleni szemtelenség is (olyan országokban, ahol még van korona), másrészt azt is, hogy ezeket az érzéseket támogatja azok konzervativizmusa, akiknek a társadalmi változások során van veszténivalójuk. Eliot: *After Strange Gods*, 51.

¹⁶ Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 36–37.

¹⁷ Uo., 37.

agresszíven reagál, mivel identitásának leglényegében érzi támadva magát.¹⁸ A bibliai szöveghez való viszony mai kultúránkban már előre adott identitást hivatott felmutatni: ha hívőként, keresztényként vagy zsidóként olvassuk, akkor elváratik, hogy kétkedésmentes hódolattal fogadjuk, sőt, megvédjük, ha bántják.¹⁹

Sherwood szerint a blaszfém határsértés a 17. századtól kezdve egészen a 20. század második feléig a társadalmi osztályokat célozta, és a vulgáris humor volt a fő fegyvere. Ebben a kontextusban a blaszfémia az osztálykülönbségek létrehozásához és jelöléséhez éppen azok áthágásával, felforgatásával járult hozzá. Rendkívüli féltés övezte mindenekelőtt az immár a nép kezébe adott és a laikusok értelmezésének kiszolgáltatott Bibliát, amely felett – s vele együtt Isten és Jézus felett is – immár nem csupán az elit gyakorolt kiváltságos tulajdonjogot. Tűrhetetlen vétségnek számított Jézus Krisztus letaszítása az alsóbb néposztályba: 1729-ben blaszfémia vádjával pénzbüntetésre ítélték Thomas Woolston munkásszármazású bibliatudóst, aki szerint Jézus bizonyos megnyilvánulásai a kánai menyegzőn félreérthetetlenül ittasságra utalnak, a fügefá elátkozása pedig körülbelül azon a szinten van, mint amikor a hazatérő férj székeket vagdos a földhöz, mert nincsen kész a vacsora. Az alkoholista tróger Messiásnál azonban jóval jellegzetesebb és a humornak nagyobb teret adó vétség Jézus vásári vagy cirkuszi bohócként való ábrázolása, amelynek az egyik legkésőbbi példája az 1979-ben blaszfémiával vádolt *Brian élete* című film, amelyben a Brian nevű bohóc és Jézus felcserélhetővé válik.²⁰

A késő 20. századtól kezdve a határok ismét átrajzolódtak, s a mai napig a botrány egyik legfőbb forrása Jézus kapcsolatba hozása vagy azonosítása a hagyományosan elfogadott szexualitás normáit áthágó figurákkal, leggyakrabban a melegekkel. A leghíresebb ilyen ügy az volt, amikor a brit költő, James Kirkup „The Love that Dares to Speak its Name” című versében (1977) a férfi lírai én Jézus keresztéről levett testére vonatkozó erotikus fantáziáit vallja meg. Ebből a szempontból szinte összegző jellegű a Bibliával (Istennel, Jézussal) kapcsolatos határsértések miatti modern szorongás egyik legemblematikusabb kortárs megnyilvánulása, a 2009-ben egy glasgow-i kortárs művészeti kiállításon

¹⁸ A kutatónő több helyen meggyőzően fejti ki könyvében, hogy mivel a premodern, prekritikai korban a vallás, vallási tapasztalat, a szent szöveghez való viszony nem fonódott össze önmeghatározással, a premodern ember sokkal szabadabban kifejezte a szentséghez való ambivalens viszonyát, hódolatát éppúgy, mint Isten visszataszító tettei miatti elidegenedését, vagy akár elmarasztalását (lásd 87, 337–338, 371). Hozzátehetjük, hogy erre utalhat a középkori karnevál jelensége is, de Mihail Bahtyin elképzeléseinek részletes tárgyalása nem fér bele e dolgozat kereteibe.

¹⁹ Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 94.

²⁰ Uo., 38.

szereplő Biblia esete. A Biblia mellé tollakat elhelyező lelkészno a következ felhívást intézte a múzeumlátogatókhoz: „Ha úgy érzed, hogy kizártak a Bibliából, most visszaírhatsz magad bele.” A történetet rövidre fogva: a minden eddigi mértéket meghaladó társadalmi felháborodás – amelyben hívők és nem hívők egyaránt osztoztak – eredményeképpen a meggyalázott, „összefirkált” Bibliát végül üvegbúra alá helyezték. Volt, aki azt javasolta az anglikán egyháznak, hogy perelje be a múzeumot.²¹ Későbbi mondanivalómra nézve nem elhanyagolható, hogy mintha a társadalom a Bibliát egy vallási intézmény – a többségi egyház – tulajdonának vélné, amely védelemre, elkülönítésre szorul. Biblia üvegbúra alatt!

KORTÁRS PLURALIZMUS – BLASZFÉMIÁBÓL GYŰLÖLETBESZÉD

Ami a blaszfémia törvényeket illeti, a szekularizált nyugati világban ezek lassan kezdtek feledésbe merülni, ha néhány elhíresült eset következtében nem került volna elő a törvényi szabályozás kérdése. Az egyik ilyen a már említett Kirkup-ügy volt 1977-ben Nagy-Britanniában – ekkor keresztények követelték a törvény alkalmazását.²² A másik Salman Rushdie esete, akit nem csak a muszlimok vádoltak blaszfémiával *Sátáni versek* című regénye miatt, Nyugaton is megszólaltak olyan hangok, melyek szerint valakit a vallásában megsérteni annyi, mint emberi méltóságában megsérteni. Meddig terjed tehát a sajtószabadság, és hogyan egyeztethető össze az emberi méltóság tiszteletben tartásával? A vallási pluralizmus és multikulturalizmus 21. századi világában tehát igen élesen jelentkeznek a liberális demokráciák és a vallás(ok) együttéléséből fakadó feszültségek és ellentmondások.²³ E bonyolult és soktényezős helyzetben a két szélsőséget az agresszívan tiltakozó konzervatív vagy fundamentalista vallási csoportok, illetve azon véleményformálók képviselik, akik mintegy rituális cselekedetként ünneplik a demokratikus szabadságeszmény – akár szándékos és durva provokáció, *határsértés* árán történő – felmutatását.²⁴

²¹ Uo., 9–33.

²² Elizabeth Burns Coleman and Maria Suzette Fernandez-Díaz (eds.): *Negotiating the Sacred II: Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, Canberra, ANU E Press, 2008, 2.

²³ Elizabeth Burns Coleman and Kevin White: *Negotiating the sacred in multicultural societies*, in Coleman–Fernandez-Díaz (eds.): *Negotiating the Sacred I*, 4.

²⁴ Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 87.

E két szélsőség között helyezhető el Nyugat-Európában a reakciók számos formája – például a muszlim kisebbségeknek a blaszfémia törvény kiterjesztésére vonatkozó igénye, vagy más oldalról a politikailag korrekt nyugati polgár vallási hovatartozástól független tiltakozása a tolerancia és az emberi méltóság tiszteletének jegyében keresztény szimbólumok (Biblia, kereszt stb.) meggyalázása ellen. Az ilyen érzület mögött – az angolszász világban legalábbis – az a hallgatólagos közmegegyezés áll, mely szerint a bibliai hagyomány nem más, mint a liberális demokrácia megalapozója, avagy bölcsője, s ennél fogva bizonyos toleranciahatárok átlépése olyan szintű társadalmi megrendülést okoz, mely nem tolerálható.²⁵ A blaszfémia ebben a kortárs demokratikus, multikulturális szemléletben – és ezt tükrözik például az egyesült királyságbeli törvénymódosítások – átalakul „gyűlöletbeszéddé”, hiszen már nem valamiféle „objektív” szentség elleni vétségről van szó, maga a modern ember méltósága válik szakrálissá. A vallás pedig (nemcsak az „államvallás”, az „established” vallás, hanem bárki vallása), mint az egyik legesszenciálisabb identitásképző elem, szervesen hozzátartozik az emberi méltósághoz, ennél fogva védelme a demokratikus jogállam kötelessége.²⁶

Ezzel ellentétben Magyarországon a bibliai hagyomány és a történelmi kereszténység inkább a nemzeti eszmény megalapozójaként, az utóbbi évtizedben pedig a politikai vezetés által erőszakolt államvallásként tételeződik a közbeszédben. Így a blaszfém vagy botrányos műalkotások elleni felszólalások nem az emberi méltóság védelme jegyében, nem a kisebbségeket és a „többséget” egyaránt megillető jogokra hivatkozva, hanem inkább hatalmi pozícióból hangzanak el,²⁷ vagy legalábbis agresszív, „kikérem magamnak!” hangnemben. Ami persze nem jelenti azt, hogy az agresszív attitűd mögött ne rejlene a történelmi kereszténység mindenki számára nyilvánvaló – bár sokak által elfojtott – súlyos hanyatlása miatt érzett gyász és talán rémület is.

²⁵ Sherwood a GOMA-Biblia esetére hivatkozik, mondván, a múzeum a széles társadalmi felháborodás hatására bűnbánatot gyakorolt, Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 87. Mások viszont ragaszkodnak ahhoz, hogy a blaszfém esetek ma már nem okoznak társadalmi nyugtalanságot, lásd Coleman–White: *Negotiating the sacred*, 4.

²⁶ Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 47–48, lásd még Coleman–Fernandez-Diaz (eds.): *Negotiating the Sacred* I, 3.

²⁷ Fűtyülök a kultúrára, videofelvétel, beszélgetés Fekete Györggyel, a Magyar Művészeti Akadémia újonnan megválasztott elnökével, Index, 2012. november 30. http://index.hu/video/2012/11/30/futyulok_erre_a_demokraciara/ (Letöltés: 2017. február 28.)

BLASZFÉMIA MINT HATÁRÁTLÉPÉS A BIBLIAI HAGYOMÁNYBAN

Látható, hogy a két művész álláspontjának értelmezéséhez a mai társadalmi, politikai viszonyrendszerek által kirajzolt paradigmák nem adnak segítséget. Ezek a viszonyrendszerek ugyanis vallási, nemi, faji különbözőségek mentén éles határvonalakat rajzolnak fel, s mint láttuk, a blaszfémia társadalmi funkciója, hogy épp a határsértés (transzgresszió, áthágás) révén ezeket a határokat felmutassa. Ebben a koordinátarendszerben az *insider*, a hívő per definitionem nem követ el blaszfémiát, hanem tiltakozással, védekezéssel stb. reagál a csoportidentitása (nemzeti érzelmei) ellen elkövetett támadásra. Ezzel mintha zsákutcába jutnánk – a „hívő blaszfémia” értelmezhetetlen, vagyis értelmetlen paradoxonnak tűnik. Azonban, meglepő módon, maga a Biblia siet segítségünkre. Ugyanis a legbotrányosabb határsértőnek éppenséggel a szent szöveg és annak Istene mutatkozik.

Tudvalevő, hogy a héber, majd a keresztény Istenre a görög filozófia kategóriái nem alkalmazhatók. Vályi Nagy Ervin, a jeles magyar teológus jegyezte meg, hogy a Biblia Istenét platonista-metafizikus beállítottsággal soha nem fogjuk megérteni. Az a teológia, amely Istent változatlan, szenvedély- és szenvedésmentes tiszta isteni szellemként írja le, a görög filozófiai gondolkodás adaptálásával került be a keresztény gondolkodásba. A 20. századi teológia egyik fontos hozadéka, hogy figyelmünket újfent Isten dinamikus személyességére irányította, arra, hogy Isten a viszonyban, az emberrel való viszonyában értelmezhető, mint objektum vagy absztrakció leírhatatlan, az Én-Te viszonyban találkozhatunk vele. Isten állandósága, írja nagy elődei és kortársai – Buber, Barth, Moltmann – nyomán Vályi Nagy Ervin, „nem történet nélküli mozdulatlanság, nem olyan időn kívüli létforma, mint az axiómáké vagy az ősközeteké. Az Élő Úr, Izráel Pásztora a maga hűségében változatlan”.²⁸ Ez azzal jár, hogy Isten megváltoztathatja döntéseit, „megbánhatja” őket, és nem utolsósorban Isten szenvedhet is. Vagyis, Isten és ember kapcsolatának története, változása, drasztikus fordulópontjai vannak – amelyek az ember és a vallási intézmény szempontjából nézve olyan mély megrázkódtatást okozhatnak, hogy nemritkán blaszfém vagy legalábbis botrányos megnyilvánulások kísérik.

Valójában egészen a teremtség visszanyúlhatunk e tekintetben, hiszen azzal, hogy Isten szeretetből megalkotta a tőle különböző világot és embert, vállalta azt a tragikus kockázatot is, hogy ebbe a viszonyba valóságosan belépve

²⁸ Vályi Nagy Ervin: *Minden idők peremén. Válogatott írások*, Budapest, Európai Protestáns Magyar Szabadegyetem, 1993, 113.

kiszolgáltassa magát az embernek és a történelemnek.²⁹ Ez a keresztény hitnek olyan mélyen nyugtalanító misztériuma, hogy a „vallás” újra és újra megkísérli megvédeni, megmenteni Istent ettől a kiszolgáltatottságtól.³⁰ Nem lehetséges-e, hogy a blaszfémiák a vallási intézményt és a hitgyakorló egyént hivatottak kizökkenteni abbéli törekvésükből, hogy Istent biztonságosan elkerítsék, szeparálják, tulajdonba vegyék és védelem alá helyezték? Jób például – a könyv 9. fejezetében található panaszára Jób blaszfém beszédeként hivatkoznak bizonyos bibliatudósok³¹ – gúnyolódva szegezi neki barátainak: „Isten érdekében beszéltek álnokságot? Az ő érdekében beszéltek hamisságot? Neki akarjátok pártját fogni, vagy Isten mellett perbe szállni?” (Jób 13,8) Távoli visszhangját találjuk ennek az evangéliumokban, amikor Péter megfeddi az Urat: „Isten mentsen, Uram, ez nem történhet meg veled!” (Mt 16,22) Paradox módon Péter itt közvetlenül a testet öltött Istennel száll szembe Isten védelmében. És az Úr nyomatékosan azt marasztalja el, Jób barátai és Péter esetében egyaránt, aki az Úr védelmében lép fel. „Távozz tőlem, Sátán, botránkoztat sz engem, mert nem az Isten szerint gondolkozol, hanem az emberek szerint.” (23.) Úgy tűnik, mintha itt a kegyes ember elvárása, a blaszfémiától való félelme fordulna át blaszfémiába. Mint Sámuel második könyvében Uzzá esetében, akinek halállal kellett lakolnia, amiért megpróbálta megvédeni Isten ládáját a megszenteltelenítéstől, és éppen ezáltal szentségtelenítette meg (2Sám 6,2–11).³²

Jézus esetében nyilvánvaló, hogy az Isten Fiának szenvedése, embernek való kiszolgáltatottsága olyan határsértés Isten részéről, amely feldolgozhatatlan Péter számára. De valójában a Jób könyvének Istene is határt sért. Egyrészt Jób könyve fontos és megrázó teológiai határátlépés, a korábbi hagyományos, bibliai (!) „megfizetést” – a jókat megáldja, a rosszakat megbünteti Isten – megkérdőjelezése és meghaladása. Még mélyebb értelemben, ahogyan Krisztusban Isten kiszolgáltatottá válik, úgy amikor Isten fogadást tesz Jóbra, saját létezését egy emberre bízva (nem véletlenül tartja a keresztény értelmezési hagyomány

²⁹ Lásd Jürgen Moltmann: *The Trinity and the Kingdom: The Doctrine of God*, Minneapolis, Fortress Press, 1993, 47.

³⁰ Lásd ehhez Visky András megállapítását: „Nekünk nem feladatunk az intézményt megmenteni, nem feladatunk Istent vagy a Krisztus testét megváltani, ez ugyanis, mármint a megváltás, Krisztus munkaköri leírásában szerepel.” Hegedüs Márk interjúja, A református templomban mindannyian meztelenek vagyunk, *Reformatus.hu*, 2016. június 17., péntek. <http://reformatus.hu/mutat/12476/> (Letöltés ideje: 2017. február 7.)

³¹ Dominique Barthélemy: *God and His Image: An Outline of Biblical Theology*, Ignatius Press, 2017, 12. (Első francia kiadása: 1963.)

³² Szakrilégium és blaszfémia természetesen nem azonos, a párhuzam azonban így is megáll. Másodszor kell köszönetet mondanom Visky Andrásnak, akitől az Uzzá-értelmezést „loptam”. Én már másodjára írok erről (lásd Hogyan jöjjön az Úr ládája hozzám?, in *Táncol a por*, Budapest, Harmat, 2015, 59–65), míg ő tudtommal sehol nem írta meg.

Krisztus előképének). A tét nem kisebb, mint hogy szenvedő, háborgó szolgálja szenvedéssel való megküzdésében és feltámadásában megtörténik-e Isten. Arra a kérdésre, hogy jellemzően hol az a hely, ahol Isten megtörténik, Jób könyvének szellemében azt a választ kell adnunk, hogy a határokon, a határhelyzetben, a blaszfémia helyén, ahol a végleg lecsupaszított ember panaszkodik, sőt, akár gyalázkodik.

Az isteni kiszolgáltatottság, amitől Péter óva intette Jézust, a kereszten teljesedett ki, és az inkarnáció volt a feltétele és előzménye. Az Újszövetség (és a teljes Biblia) legfőbb vádlottja káromlás tekintetében egyértelműen maga Jézus, akinek a személye a legtűrhetlenebb határsértés, az ember és Isten között húzódó határ felülírása. Különös kétirányúság figyelhető meg ebben: a kor vallási vezetői azon botránkoztak meg, hogy „te ember létedre Istenné teszed magadat” (Jn 10,33),³³ míg Péter aggodalma fordított előjelű, számára az a riasztó, hogy a Messiás, az élő Isten Fia egészen a „kereszthalálig” alázkodik meg emberségében.

Úgy tűnik, éppen az isteni határátlépésre és az ebből következő kiszolgáltatottságra – ami ma éppoly elbizonytalanító és riasztó, mint Péter számára volt egykor – irányítja a figyelmet korunk blaszfém művészi megnyilvánulásainak többsége. Úgy tűnik, van valami mélységesen nyugtalanító és feldolgozhatatlan abban, hogy Isten emberré lett, hogy testben élt, hogy volt anyagcseréje és minden bizonnyal nemi vágyai is. Ebből a szemszögből a 20. század második felének legjellegzetesebb blaszfémiaügye a Martin Scorsese *Krisztus utolsó megkísértése* című filmje ellen intézett nagyszabású és agresszív támadás volt, pedig a katolikus rendezőt komoly istenkereső szándék vezette, amikor megkísérelte az ember Krisztus vívódásait és (többek között) szexuális kísértéseit ábrázolni.³⁴ Ebből sok más mellett az is világos, hogy a szerzői szándéknyilatkozat teljesen irrelevánsnak bizonyul a nyilvánosan blaszfémnek ítélt műalkotások tekintetében. Hiába nyilatkozta a rendező, hogy Kazantzakis regényét papnevelésében azért olvastatták a seminaristákkal, hogy vitát és eszmecserét provokáljon, a nyilvánosság elé bocsátott mű a szerzőjéről leválva elindul a maga útján, és témánk szempontjából egyedül a recepciója érdekes, semmi más.

Tehát akár karneváli bohócként jelenik meg Jézus, mint a *Brian élete* című filmben, akár szexuális orientációjuk miatt kiközösített emberek jelentik be igényüket az Emberfiára (mint például James Kirkup már említett homoerotikus versében) – ha a művészet az isteni kenózis bármely radikális következményét

³³ Lásd Mt 12,31; 26,65; Mk 14,64; Lk 5,21.

³⁴ Carolyn D’Cruz and Glenn D’Cruz: The Body of Christ: Blasphemy as a Necessary Transgression, in Coleman–Fernandez–Díaz (eds.): *Negotiating the Sacred II*, 93–103.

felmutatja, az görcsös idegességet vált ki a többségi vallás képviselőiből.³⁵ Kellemetlen szembesülni a kényelmes „bentlétet” – gyakran „fentlétet” – élvező vallásos embernek, és az ezt szolgáltató intézményes kereszténységnek azzal az alapvető ellentmondással, hogy egy radikálisan „kintlévő”, outsider, sőt, „lentlévő”, önmagát a legmélyebb pontig megalázó Istent kellene követnie.³⁶ És ha ez az ellentmondás már el sem éri az ingerküszöbét, akkor a blaszfém provokációk prófétai jelentőséggel bírhatnak.

ISTEN ISTENNEL SZEMBEN

Azt láttuk tehát eddig, hogy a Szent behatárolása inkább tűnik blaszfém törekvésnek, mint az, amit az intézmény annak ítél, és az Írásban nemritkán ez a behatároló, protektív törekvés esik szigorú ítélet alá. Úgy tűnik, a héber Bibliában Isten a határok felrobbantásában, felforgatásában egészen odáig megy el, hogy – Yvonne Sherwood radikális fogalmazásában – maga követ el blaszfémiát törvényei, sőt, saját neve ellen, hogy figyelmeztesse a népet, az ő lényét és nevét semmi módon nem lehet lehatárolni, s ezáltal megmerevíteni. Ezékiel könyvének 4. részében Isten olyan parancsokat ad a prófétának, amelyek többszörösen megszegik a törvényt (emberi ganéjon süssön kenyeret, kevert magokból).³⁷ Hóseás könyvében „rothadásnak” (genny) nevezi saját magát, az 1,9-ben pedig megtagadja saját nevét.³⁸ A Szent, írja Sherwood, a botránkoztatás, az „erőszak esztétikája” révén nyilvánul meg. Vagyis a Szent szándékosan megsérti az illendőség konvencióit, hogy arra figyelmeztessen, Isten szava nem az ember szava.

³⁵ A késő középkor képromboló és előreformációs eretnekségeiről írja David Nash, hogy a hatalom azért tartotta veszélyesnek őket, mert Krisztus szegénységének utánzását a fennálló hatalmi formák és hitgyakorlatok ellen intézett elsöprő támadásként lehetett értelmezni (43).

³⁶ Értelmezésemben erről szól Visky András „Örököljétek az országot” című verse, amelyben egy Budapestre hazatérő, lerongyolódott, tönkretett fogoly a juhok és kecskék példázatát megidézve, mintegy visszatérő ítélőbíróként hívja a járóelőket, a jobb és bal oldalon állókat egyaránt, hogy lépjenek be Atyja országába. Az emberek idegesen tiltakoznak, egyik sem akar sem a szálnalmas csúfkirállyal, sem pedig egymással közösséget vállalni. A vers a bibliai szöveg dekonstruálásával a megmerevedett egyházi, társadalmi határvonalak felforgatását célozza, és azt a kérdést szegezi az olvasónak, vajon felismerjük-e a megváltót, ha nem dicsőséges csinnadrattával, hanem mint szegény, fogoly és kivetett tér vissza közénk. Lásd erről részletes elemzésemet: „A legkisebbnél is kisebbek.” Szent szöveg és versszöveg párbeszéde Visky András „A hazatérő. Apokrif” című versében, *Vigilia*, 2009/5, 360–367. Online: <http://www.vigilia.hu/2009/5/toth.htm>. A vers először 2003 karácsonyán jelent meg az *Élet és Irodalomban*, majd 2008-ban megváltozott címmel a *Gyáva embert szeretsz* című kötetben (Pécs, Jelenkor, 2008).

³⁷ Lásd ehhez Visky András: Prófétai dramaturgia, *Pannonhalmi Szemle*, 1995/1, 3–8.

³⁸ Sherwood az eredeti alapján így fordítja Isten kijelentését az 1,9-ben: „Nem vagyok neked a vagyok” (I am not your I am). Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 74.

A *sacer* szó, írja, nemcsak azt jelentheti, hogy „odaszentelt, fennkölt”, hanem az ellenkezőjét is: „átkozott”. Ez pedig „közvetlenül tükrözi a szentségnek azt a különös logikáját, amelynek értelmében a szent minden létező világrend lerombolása révén nyilatkozik meg, olyan valamit tapasztal meg így az ember, amelyet nem kíván önmagának, sőt, amit még kimondani sem akar”. Érthető módon tehát, amikor a Szent káromlás, perverzió, deviancia révén nyilvánul meg, akkor azt,

ami kívül [outside] szeretne lenni, a kegyesek, hogy megvédjék a lefokozódástól és a bemocskolódástól, rehabilitálják, és igyekeznek újra belülvalóvá [inside] tenni... Mihelyt az isteni kockáztatja önmagát, botránkoztat, váratlan és példátlan módon nyilatkozik meg – ami egyébiránt az isteni, a Szent konstitutív előjoga –, protektív gesztussal üvegbúra alá helyezik.³⁹

Az isteninek ezt a meghökkentő és radikális megnyilvánulását nevezi Walter Brueggemann „Jahve negativitásának”. Brueggemann közismert elgondolása szerint⁴⁰ a héber Bibliában feloldhatatlan feszültség van az alaptanúság (*core testimony*) (a nép bizonyágtétele Isten kegyelméről, irgalmáról, hűségéről, megbocsátásáról és állhatatosságáról) és az úgynevezett ellentanúság (*countertestimony*) között, mely utóbbi pont a szentségnek ezt a „negatív”, vagyis érthetetlen, irracionális, kegyetlennek vagy erőszakosnak mutakozó megtapasztalását fejezi ki. Az amerikai teológus – mint Sherwood – ebben azt az igazságot látja megmutatkozni, hogy a szentség misztériuma nem vethető emberi kontroll alá.⁴¹ Ezzel együtt, paradox módon, ugyanennek a tapasztalatnak ki kell fejeződnie a nép panaszában, mégpedig aktív, gyakran agresszív tiltakozás révén, amely, mint láttuk, a blaszfémnek is nevezhető Jób könyvében csúcspontot ér el, aki Isten rejtőzködését, irracionalitását (= negativitását) a legmélyebben megtapasztalta.

Mind Sherwood, mind Brueggemann úgy véli, hogy az ilyen blaszfémia vagy tiltakozás – mely egyfajta radikális istentapasztalat – elfojtásával valami fontos

³⁹ Uo., 80. “That which longs to be outside undergoes instant rehabilitation at the hands of those pious ones who want to protect the sacred from demotion or contamination and bring everything inside, into the rule of the canonical text. In the very moment that the divine wants to risk itself, scandalise, deal in the unprecedented and unexpected – which is and must be its prerogative, a constituting prerogative of the divine – it is subjected to a protective gesture that places the holy in a glass case.” E kötet másik, a blaszfémia kérdéskörét érintő tanulmánya (Mártonffy Marcell: Az Úr színrevitele, 189–206.) Robyn Hornert idézve megszakításról, kihágásról, túlcsoportulásról beszél (191.)

⁴⁰ Walter Brueggemann: *Theology of the Old Testament: Testimony, Dispute, Advocacy*, Fortress Press, 2005.

⁴¹ Uo., 461.

vész el a bibliai tanúságból.⁴² Brueggemann szerint az Istennel való viszony lehet és kell is hogy legyen panaszos, egyvalami nem lehet – rezignált!⁴³ Ez azt is megvilágíthatja, hogy miért dicséri T. S. Eliot a blaszfém művészetet. Eliot műveit áthatja az a meggyőződés, hogy a beletörődés, az apátia, a végletes háttápasztalatok elől való elzárkózás spirituális halálhoz vezet. „Az ember nem sok valóságot visel el” – két művében is visszatérő mondat, amely jelzi, hogy a valósággal való radikális szembesülés sokkoló, amiképpen a fájdalmak férfია is „utált és az emberektől elhagyott volt” (Ézs 53,3, Károli).

ISTEN AZ EMBERREL SZEMBEN

Az „Isten Istennel” szemben fent tárgyalt tapasztalatának elválaszthatatlan másik oldala az, amit így fogalmazhatunk: Isten az emberrel szemben. Isten nemcsak önmagát szabotálja, hanem az emberrel is szembefordul, vagy elrejt magát előle, vagy épp ellenkezőleg, megtámadja és szenvedteti. Yvonne Sherwood egy teljes fejezetet szentel a bibliai próféták legmeghökkenőbb szövegeinek, amelyek „leigázzák, megalázzák, megsemmisítik az embert (a szubjektumot)”.⁴⁴

Az Isten által okozott fájdalom és szenvedés – és vajon sokra megyünk e ponton az Isten megengedő, illetve cselekvő akarátának elméleti teológiai megkülönböztetésével? – eljuttat minket e teológiai vizsgálódás mélypontjára, ugyanakkor vissza is visz a kiindulóponttra, vagyis oda, hogy a teremtes kockázata magában rejtje a tragikumot, hiszen Isten mintegy magával rántja az embert a szenvedésbe. Isten és ember a kiszolgáltatottságban találkozik. Ez az a megemészthetetlen botrány, amelynek a létezés mélyén rejlő égő kérdőjelét a blaszfémia fejezheti ki a legerősebben. A szeretet és a szenvedés feszültségét – amely alapvető jegye T. S. Eliot kései nagy misztikus versének, a *Négy kvartett*-nek – Visky András *Szökés* című darabjának egyik fontos epizódja megrázóan szemlélteti.⁴⁵

A darabban a Vitéz nevű szereplő elmeséli fogolytársainak a biztos halálból való szabadulásának történetét. A fél lábát elvesztett katona a fagyos harctéren reked éjszakára, és nem találja a táborba visszavezető utat. Egyszer csak szaladgáló „gyufalángnyi lidércfényt” vesz észre a távolban, s így aztán

⁴² Uo., 475–476.

⁴³ Uo., 471.

⁴⁴ Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 76. Ráadásul a fegyelmezés tárgya, Izrael népe női testként jelenik meg, amelyet az Úr megsejgyenít, szoknyáját felhajtja, meztelen nemi szerveit a népeknek mutogatja, és ürülékkel dobálja meg. Ezek számos prófétánál visszatérő képek. Uo., 146.

⁴⁵ Visky András: *A szökés*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 55–56.

kúszva-küszködve elindul a helyes irányba. Szabadulását a „Bolond huszárnak” köszönheti – egy együgyű (krisztus?)figurának –, aki Vitéz nevét kiáltozva futkos a táborban, majd megcsapolja a parancsnok autójának benzintankját, felgyújtja magát és üvöltve kifut a sötét éjszakába. Ez az a gyufalángnyi lidércfény, amely az elveszettet hazavezeti. Mivel a történetből kiderül, hogy ezt a szabadulást Isten ígérte meg Vitéznek, az Angyal nevű fogolytárs keserűen felkiált: „A rohadék!” Vitéz beszámol róla, hogy ő is fel volt háborodva az eljárásról, mire Isten közölte vele: „Ezt nem lehet másképp, hagyd rám.” Mire Angyal gúnyosan jegyzi meg: „Az ősi rend, gondolom, erre hivatkozott.” Az „ősi rend” értelmében tehát a Vitéz csak a magát feláldozó Bolond Huszár tüzének fényében találhat vissza a táborba, amiképp az *Alkoholisták* főszereplőjét, a küszködő, Isten elől menekülő Évát őrangyalának, Isten szolgájának el kell üttetni egy autóval, hogy „végre történjen valami” (Évában, Éva lelkével).⁴⁶ Jób valóban ősi tapasztalatát dramatizálják ezek a történetek, azt, hogy csak a szenvedés útján láthatta meg Istent, amint Krisztus is csak a kereszthalál által végezhetette el a megváltás művét.

A tűz félelmetes és kínzó ereje meghatározó motívum, sőt, záróakkord Eliot *Négy kvartett*jében is. A nagy költemény – mely többségében szabadvers – utolsó, hangsúlyos rímes betéte a Londont bombázó német repülőt (Taube = galamb) a Szentlélek lángjaival azonosítja. „Galamb leszáll, leget hasít / A félelmetes fényű tűzzel.” Ez pedig, olvassuk, az egyetlen remény – vagy a kétségbeesés (the only hope, or else despair): „Válassz: a máglya vagy a máglya – / A lángtól megválthat a lángja”.⁴⁷ Úgy tűnik, mintegy végső szólamként a vers a szenvedés megváltó, szakrális jelentőségét mutatja fel, híján mindenfajta blaszfém szarkazmusnak. Ám valójában egy riasztó paradoxonnal zárul: hogy a remény és a kétségbeesés – legalábbis úgy hiszem, így is olvasható – egy és ugyanaz. Eliot nem oldja fel a feszültséget, viszont emelkedett, majd hogynem doxológiába moduláló verszárlata valójában elfogadásra szólít fel. Vitéz és Bolond Huszár története ezzel szemben oly mértékben nyugtalanító – ezt jelzi a gyalázkodó kifakadás –, hogy nem engedi meg, hogy az olvasó emelkedett hangulatban áment mondjon az áldozatra.

⁴⁶ Visky András: *Alkoholisták*, in uő: *A szökés*, 165–166.

⁴⁷ “The dove descending breaks the air / With flame of incandescent terror / Of which the tongues declare / The one discharge from sin and error. / The only hope, or else despair / Lies in the choice of pyre or pyre – / To be redeemed from fire by fire.” T. S. Eliot: *Four Quartets*, in T. S. Eliot: *Collected Poems, 1909–1962*, New York, Harcourt Brace and Inc, 1963, 207. Magyarul: T. S. Eliot: *Négy kvartett*, ford. Vas István, Magyar Elektronikus Könyvtár. <http://mek.oszk.hu/00300/00378/00378.htm> (Letöltés ideje: 2017. február 28.)

Bár a történet veszélyesen imbolyog az abszurd és a perverz határán, különösebb nehézség nélkül belehelyezhető a bibliai kinyilatkoztatás kontextusába, illetve a Szent nyugtalanító és riasztó megtapasztalásának bibliai hagyományába. Elég, ha arra gondolunk, hogy a zsidó és a keresztény hit egyik legfontosabb alapító történetében, Izsák majdnem feláldozásában van valami kegyetlen és felkavaró, amelyet a keresztény passió csak annyiban enyhít, hogy itt egy testben egyesül és egyként szenved az atya és a fiú. Ez a nyugtalanság, írja Yvonne Sherwood, érhető tetten abban, ahogy a történetet mind a korai kereszténység, mind a modern kommentátorok a feltámadás boldog végkifejlete felé terelik.⁴⁸ Jóllehet a Bolond Huszár történetének végkifejletét is értelmezhetjük feloldásként – hisz bármely rettenetes, az „áldozat” gyümölcsöző volt, szabadulást és életet hozott –, ezt az értelmezést megbontja az a körülmény, hogy az áldozatot bemutató Bolond Huszár meghal ugyan, de nem támad fel. Az Akéda legalább ennyi nyugtalanító kérdést vet fel, melyek leginkább Izsák személye körül csoportosulnak. Izsák (és Sára) tátongó és be nem gyógyuló sebére – traumájára! – leginkább a judaizmus hívja fel a figyelmet,⁴⁹ ami nem is meglepő, hiszen ez is a brueggemanni értelemben vett panasz vagy ellentánúság kifejeződése.

Jóllehet Brueggemann is számos alkalommal megjegyzi, hogy az ellentánúság hangja a kereszténységben sajnálatosan visszaszorul, úgy érvel, és számunkra is ez lehet a végkövetkeztetés, hogy a végső feloldás a keresztény tapasztalatban is várat magára. Mindkét hagyomány a várakozás feszültségében él, keresztény nyelven a nagyszombat idejében.⁵⁰ A nagypéntek az isteni határátlépés végső állomása: a Fiú alászállása, szenvedése, halála, elhagyatása, a nagyszombat pedig világunk ideje, a felfüggesztett idő, a kétely ideje, a nyitott seb, a trauma valóságának szemlélése. Szembesülés azzal a durva kérdéssel, hogy vajon nem egy értelmetlen és kegyetlen kivégzést láttunk-e el szakrális jelentéssel, és nem ezt tesszük-e újra meg újra? A múlt század nagy traumái, kivált a holokauszt, kiélezi ezt a kérdést, amely egy másik Visky-darabban is megjelenik az égő test visszatérő képén keresztül: „A meztelen gyermekeket látom, apró égő csipkebokrok, vonulnak számolatlanul, névtelenül, be a kemencébe. Égnek mindannyian és elemésztődnek, kivétel nélkül. És nincs hang, nincs vagyok; nincs a vagyok, aki vagyok.”⁵¹ Az erre adott megfelelő válasz a blaszfémia, amely

⁴⁸ Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 357. Természetesen megemlíti Kierkegaard-t, aki a *Félelem és reszketés*ben pontosan ezt a törekvést támadja.

⁴⁹ Sherwood: *Biblical Blaspheming*, 359.

⁵⁰ Brueggemann: *Theology of the Old Testament*, 402–403.

⁵¹ Visky András: Visszaszületés, in uő: *Ki innen*, Kolozsvár, Koinónia, 2016, 65. Elképzelhető, hogy ez tudatos utalás a szerző részéről a fentebb már említett Hóseás 1,9-re.

megtorpanásra készítet, amikor az egyház előresiet (és én is, mi is előresietünk) a diadalmas húsvétvasárnapra (ugyanis az még nem diadalmas, hanem rejtett, „fokozhatatlan intimitású”, ahogy Pilinszky János írta). A bibliai hagyomány nem engedi a feszültség feloldását, mert az a valóság meghamisításával volna egyenlő. „Aki az antinómiák feszültségét másképp akarja kihordani, mint a saját életével, az állapot értelme ellen vétkezik”, írja Martin Buber.⁵² Ki kell bírni a kibírhatatlant, mégpedig azért, mert a kibírhatatlant, az érthetlent – sokkal borzalmasabbat, mint amilyen Andres Serrano vizeletbe mártott feszülete – emberek nagy sokasága átélte és átéli. A nagyszombat idejében ki kell bírunk, hogy még az „ősi rendre” hivatkozva, abba belehelyezve se oldjuk fel a szenvedés botrányát.

⁵² Martin Buber: *Én és Te*, ford. Bíró Dániel, Budapest, Európa, 1991, 116.

RITUÁLÉK VALÈRE NOVARINA MŰVEIBEN

SEPSI ENIKŐ*

RÍTUS, ÖNMEGÜRESÍTÉS ÉS SZÍNHÁZ

Az önmegüresítés (kenózis) fogalma a teológia, ezen belül a krisztológiák számára jól ismert. A Filippibeliekhez írott levélnek (2,5–9: „Az az indulat legyen bennetek, amely Krisztus Jézusban is megvolt: aki Isten formájában lévén nem tekintette zsákmánynak, hogy egyenlő Istennel, hanem megüresítette önmagát, szolgai formát vett fel, emberekhez hasonlónak lett, és emberként élt; megalázta magát, és engedelmes volt mindhalálig, mégpedig a kereszthalálig. Ezért fel is magasztalta őt Isten mindenek fölé.”¹) számos teológiai értelmezése van. Ezek közül számomra elsődlegesek Kálvin, Barth, Tilliette és Balthasar értelmezései,² Simone Weil eredeti olvasatán kívül, aki nemcsak a vonatkozó görög szöveg újrafordításával foglalatatoskodik, hanem Krisztus előképeivel is.³ Ezeket az előképeket és párhuzamokat a görög mitológiában, a Bhagavad-gítában és a taoizmusban leli fel. Ezek a keresztény és távol-keleti források a 20. században a színészvezetésre is hatással voltak. A színész önmegüresítésére, vagy dra-

* 2010 óta a KRE BTK dékánja, valamint Művészettudományi és Szabaddolcsészeti Intézetének alapító vezetője. Visky András a lesi táborokban ismerte meg kamaszkorában, ahol együtt fociztak, majd néhány évtized elteltével meghívta őt a Károlira oktatónak: azóta együtt dolgoznak különféle színháztudományi projekteken.

¹ A Magyar Bibliatársulat fordítása, Kálvin Kiadó, 2014.

² Kálvin János: *A Galata, az Efezusi, a Filippi, a Kolosséi és a Thesszalonikai levelek magyarázata*, II. köt., (Református egyházi könyvtár, új folyam, 10/2), Budapest, Kálvin Kiadó, 2016. Kálvin János: *Institutio Christianae Religionis – A keresztyén vallás rendszere 1559*, I. köt., (Református egyházi könyvtár, új folyam, 7/1), Budapest, Kálvin Kiadó, 2014, 364–365. (Inst. 2.13.4.) Xavier Tilliette: *L’Exinanition du Christ: théologies de la kénose*, in *Les quatre fleuves, Cahiers de recherche et de réflexion religieuses*, no. 4, Paris, Seuil, 1975, 50. Xavier Tilliette: *Le Christ des philosophes. Du Maître de sagesse au divin Témoin*, Namur, Culture et Vérité, 1999. Hans Urs von Balthasar: *A dicsőség felfénylése. Teológiai esztétika. II. kötet: Teológiai stílusok, 2. rész: Laikusok*, Budapest, Sík Sándor Kiadó, 2005. Karl Barth: *Church Dogmatics*, Volume IV/1: *The Doctrine of Reconciliation*, trans. G. W. Bromiley, Edinburgh, T. & T. Clark, 1956, 179–180.

³ Simone Weil: *Œuvres complètes*, sous la dir. d’André A. Devaux et Florence de Lussy, Paris, Gallimard, 1997, VI., 2 (Cahiers II), 302. Liste des images du Christ, in Weil: *Œuvres complètes* VI., 3 (Cahiers III), Paris, Gallimard, 224.

maturgiájában a szöveg antropoglifa-szerű kezelésére, ha úgy tetszik, a nyelv mindennapi jelentésének kiüresítésére és meghaladására törekvő színházi gyakorlatokat nevezem „kenotikus”-nak (Grotowski, Kantor, Barba, Novarina).⁴

Valère Novarina színházának értelmezéséhez a kiüresítés és a rituálé különféle kapcsolatainak körüljárásához a klasszikusokon (Gluckman, Van Gennep, Turner) kívül Saskia Fischer⁵ bielefeldi kutató doktori dolgozatának néhány szempontját hívom segítségül. A rituálé eszerint olyan kulturális cselekmény, mely ismétlődik, és a kollektivitással kapcsolatos. Van egy külső kontextus, amelyre vonatkozik, egyszerre esztétikai és szimbolikus történet. Elkülönül a mindennapitól, lehet vallási és profán (akár mindkettőben lehetnek szakralizációs stratégiák). Érzékszerveinkkel megtapasztható és performatív, vagyis a cselekmény közben jönnek létre szimbolikus jelentésrétegek, dimenziók. Ebből a szempontból Austin beszédaktus-elméletével is megközelíthető. Saskia Fischer dolgozata egy egyszerű, de hasznos fogalmat vezet be, a poétikus ritualitást,⁶ s azt mondja, hogy a rituálénak nem kell a művészettől elhatárolódnia, bizonyos műfajok ugyanis rituális kontextusúak: oratórium, tragédia, rekviem, misztériumjáték. A forma, a szerveződés módja miatt lesz az esztétikai és drámai színház poétikus (*poiesis*), ami kitágítja a költészet lehetőségeit. Én azonban inkább megfordítanám: a költészet tágítja ki a színház lehetőségeit. Artaud térbeli költészetnek nevezi azt a színházat, amely a nyelvet metaforikusan használja: a hétköznapi jelentést egy másikkal cseréli fel. Richard Schechnerrel továbbszöve a gondolatot azt is mondhatjuk, hogy a színházban a „valós események” metaforákként tárulnak fel, és alapvetően kötődnek a rítusokhoz.⁷ A művészet poétikus ritualitása ezen túlmenően önreflexív is, vagyis saját magára kérdez rá.

Max Gluckman *Les Rites de passage* (Átmeneti rítusok) című esszéjében rávilágít a rítusfogalom körül kibontakozó terminológiai zűrzavarra.⁸ Van Gennep jól ismert sémája az átmeneti rítusok felépítését írja le, ennek értelmében az átmeneti rítusok alapvető célja valamilyen állapotváltozás elősegítése és biztosítása, melynek folyamata három szakaszra bontható: a korábbi világtól való elválasztó rítusokat preliminálisnak, a határhelyzeti rítusokat liminálisnak,

⁴ Minderről bővebben írok a *Kép, jelenlét, kenózis a kortárs francia költészetben és Valère Novarina színházában* című habilitációs értekezésemben.

⁵ Saskia Fischer: *Reflektierte Ritualität. Die Wiederaneignung ritueller Formen in der Dramatik nach 1945*, Bielefeld, 2016 (kézirat).

⁶ Uo., 81.

⁷ Richard Schechner: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, Múzsák, 1984, 105.

⁸ Max Gluckman: *Les Rites de Passage*, in Max Gluckman (ed.): *Essays on The Ritual of Social Relations*, Manchester, Manchester University Press, 1962, 20–22.

az új világba való befogadó rítusokat pedig posztliminális rítusnak nevezi.⁹ Ez a séma jól leírja Novarinának az egymást követő három állapotot bejáró cirkuláris dramaturgiáját, amely egy kezdeti állapot felborulására, majd annak új formában történő felbukkanására, transzformációjára épül.

Van Gennep sémájának továbbfejlesztését adja Victor Turner, feltárva az egyes szakaszokon belüli sajátosságokat, illetve azok legfőbb jellemzőit. Egy új fogalom, a *communitas* jelöli ki a magasabb énállapot, egy Én-Te viszony magasabb szintű megvalósulását, melynek során a liminalitás állapotához kapcsolódóan az emberek korábbi énüktől lemeztelenedve, teljesebb emberként találkoznak egymással.¹⁰ Victor Turner klasszikussá vált *From Ritual to Theatre* (A rítustól a színházig) című művében a liminális helyzetet a művészetre (és vallásra) vonatkoztatva a liminoid jelzőre cseréli: „Úgy különböztetem meg a »liminális«-t a »liminoid«-tól, hogy az előbbit a rítusban való kötelező, törzsi részvételre vonatkozatom, míg az utóbbit szándékosan, egyénileg létrehozott vallási formákra, melyek gyakran szubverzív módon viszonyulnak a meglévő struktúrákhoz.”¹¹ Az egyén *communitasként* értelmezett szociális dimenzióját Turner alapvetően egy liminoid, voluntarista létmódnak tekinti.¹²

A Turner által is említett Richard Schechner elméletíró, rendező, drámaíró a Donald Winnicott-tól kölcsönzött gyermekfejlődési szakaszokat (én, nem-én, nem-nem-én) a színész munkájára alkalmazza (Turner ezt a határátlépést idézi fel a könyvben). A színésznek a szerep, az eljátszandó karakter jelenti a nem-ént, s miután valamit a karakterből magába integrál, benne a nem-én nem-nem-énné alakul. Turner a rendezőnek ebben az „alkimista”, illetve „misztikus” jelzőkkel ellátott folyamatban csak katalizátor szerepet tulajdonít, s ezt a harmadik énállapotot gazdagabbnak és mélyebbnek nevezi. Ráadásul Richard Schechner gyakorlatában – amikor a forgatókönyvet nyitva hagyja, módosíthatóvá teszi – a szöveg is átmegy ezeken az állapotokon. Grotowski egyik interjút idézve Turner megállapítja, hogy a laboratóriumi jellegű színház(ak) színészképe az aktív emberé, aki nem mássá válik, hanem önmagává, hogy mással

⁹ Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, Budapest, L'Harmattan, 2007, 49, 55.

¹⁰ Victor Turner: Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai, in Paul Bohannan – Mark Glazer (szerk.): *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Budapest, Panem, 2006, 672–709.

¹¹ “I had distinguished »liminal« from »liminoid« by associating the first with obligatory, tribal participation in ritual and the second as characterizing religious forms voluntarily produced, usually with recognition of individual authorship, and often subversive in intention towards the prevailing structures.” Victor Turner: *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982, 118.

¹² Uo.

is kapcsolatba tudjon lépni.¹³ Aktív kultúrának pedig azt nevezi Grotowski, amikor egy művészeti csapat vagy személyek nem játszanak, nem színházat csinálnak, hanem a létezést élik meg (“acting is being, not performance”¹⁴), s ezekből több is van, volt világszerte. Ezeknek a megéléseknek fontos terepe a próbafolyamat, Turner a kísérleti színházak közül Grotowski és Schechner példáját emeli ki, amelyben a hangtréningeknek, pszichodramának, táncnak, bizonyos jógaelemeknek nagy szerepük van, és a *communitas* megteremtésére irányulnak.¹⁵

Schechner *A performance* című művében kiemeli azokat az előadásokat, melyek nemcsak egyik állapotból vezetnek át a másikba, hanem egyik énazonosságból a másikba (transformance).¹⁶ A rítust, a valós eseményeket az eredményesség, a színházat viszont alapvetően a szórakoztatás jellemzi, s amikor e kettő egybefonódása megtörténik és szorossá válik, akkor a színház virágzásnak indul és sokáig áll fenn.¹⁷ A színházcsinálás mikéntjére fordított figyelem már kísérlet az előadás ritualizálására, „arra, hogy magában a színházban találjunk rá az érvényes cselekvési formákra”. „Egy olyan korban, amikor az autenticitás egyre kevésbé lelhető fel az életben – fejt ki Schechner –, az előadóra hárul, hogy mondjon le hagyományos maszkjairól, és legyen ön-maga – vagy legalábbis *mutassa meg, hogy miként ölti magára s veszi le a maszkot*. Korának tükrözése helyett azt várják tőle, hogy javítsa meg azt. *A gyógyítás és az egyház modellként szolgál a színház számára*.”¹⁸ A 12. századi mise példáján mutatja be, hogy a liturgia „avantgárd” technikát alkalmazott: „allegorikus volt, bevonta a közönséget, az időt teleologikusan kezelte, az előadás hatáskörét a templomon túl a hazafelé vezető útra is kiterjesztette”.¹⁹ Novarina antropoglifákat előben faggató, le- és felépítő színháza a rítus eredményességi vonatkozására is apellál, sőt, a fenti értelemben vett liturgikus célja is van. Ráadásul nemcsak a színházcsinálás módjára reflektál, hanem az ember mint beszélő állat létezésére is.

Schechner a ritualitás eredményességorientáltságát és a színház szórakoztatását ötvöző kísérleti színházában elevenen építkezett antropológiai értelemben vett rítusokból. A *Dionüszosz 69-ben* című előadás szülési rítusát a nyugat-iráni Asmatból vette, a *Living Theatre Misztériumok és Paradicsom, most* című

¹³ Uo., 117.

¹⁴ Uo.

¹⁵ “All these disciplines and ordeals are aimed at generating *communitas* or something like it in the group.” Uo., 119.

¹⁶ Richard Schechner: *A performance*, 101.

¹⁷ Uo., 107–109.

¹⁸ Uo., 108. Kiemelés S. E.

¹⁹ Uo., 111.

előadása a jógából és az indiai színház elemeiből is építkezik, a Robert Wilsonnal több előadáson is együtt dolgozó Philipp Glass zenéje pedig a gamelonból és az indiai ragából merít stb. Világos és egyértelmű az ázsiai hatás Grotowski kísérleti színházának szegény színházi szakaszában,²⁰ de Barbáéban is, sőt, előfordult az is, hogy Barba útja során szerzett tapasztalatát osztotta meg Grotowskival, aki hasznosította a hozott anyagot: ilyen lehetett a kathákali dél-indiai táncszínház elemeinek beépítése a tréningekbe.²¹

Az is előfordul a mai napig, hogy ezek a rítusok európai turnéra indulnak, ami nyilvánvalóan színházi befogadási szituációt eredményez (például kerengő dervisek). Schechner arra a konklúzióra jut, hogy minden rítus, sőt bármilyen hétköznapi esemény kiemelhető eredeti közegéből, és előadható mint színház, s ezt azzal magyarázza, hogy nem az alapvető struktúrájuk, hanem csupán a kontextusuk különbözteti meg egymástól a rítust és a színházat.²² Tulajdonképpen az is lehetséges – s ezzel mélységesen egyetérthetünk –, hogy a rítus jön létre a színházból.

Ez a modell Novarina színházában leginkább a zárásokban érhető tetten. *A képzeletbeli operett* előadása például „A szeretet látó” felirattal zárul, ennek kifesztését megelőzi a színészi ima, melyben a szereplő bocsánatot kér azokért a színészekért, „akik nem cselekedtek”. Ugyanez az ima elhangzik az *Ismeretlen tett* (*Acte inconnu*) végén is: „Seigneur, pardonne aux acteurs qui n’ont pas agi.”²³ Efféle kísérletet felfedezhetünk hazai példákon is. Vidnyánszky Attila egyes rendezéseiben, például a *Csíksomlyói passióban*²⁴ a 18. századi ferences iskoladráma hagyományain²⁵ és Szőcs Géza *Passió* című írásán kívül erőteljesen építkezik a már alig-alig pislákoló népi vallásosság rituális énekeire, meséire, verseire, metafora- és szimbólumrendszerére (Berecz András előadásában), abban a hiszemben, hogy a színházon keresztül újra hathat az elfeledett hagyomány. Ha további példákat keresünk, a Visky András szövegéből, Tompa Gábor rendezésében színre vitt *Visszaszületést* említhetjük, amely a holokauszt témát dolgozza fel rituális megoldásokkal. Schechner egyébként Grotowski és a Living

²⁰ 1960-tól 1968-ig: ebben a szakaszban születik az *Állhatatos herceg*, az *Akropolisz*, de az *Apocalypsis cum figuris* is. Lásd uo., 117.

²¹ Lásd Schechner felfedezését: uo., 118.

²² Uo., 122.

²³ Novarina: *L’Acte inconnu*, 181.

²⁴ Nemzeti Színház, Budapest, 2017. Rendezte: Vidnyánszky Attila, koreográfus: Zsuráfszky Zoltán, dramaturg: Szász Zsolt.

²⁵ A 18. században Csíksomlyón még élő hagyomány volt, hogy évről évre újabb és újabb iskoladrámákat mutattak be: 1721-től 1787-ig összesen negyvenkét passiójátékot vittek színre. Ezeket a helyi ferences gimnázium nagytermében adták elő. II. József tiltó rendeleteinek a hatására azonban ez a felekezeti színjátszói gyakorlat fokozatosan megszűnt – olvasható a darab ismertetőjében.

Theatre munkáit is a színháztól a rítus felé haladó mozgásnak tekinti, csak hogy „ezek a rítusok nem állandósultak, mert nem kötődtek színházon kívüli, valóságos társadalmi struktúrákhoz”.²⁶

Ezeknek az alapvetően szövegcentrikus (Saskia Fischer), illetve antropológiai és színház-antropológiai megközelítéseknek (Van Gennep, Gluckman, s különösen Turner) színházra történő adaptálása (Schechner) hasznos támpontokat ad a színházban, különösen Novarina színházában fellelhető, általam kenotikusnak nevezett ritualitásra. A poétikus ritualitás ugyanis a dráma szerveződési módjának megértéséhez, az antropológiai eredetű ritualitásfogalmak pedig a színpadon zajló, de egzisztenciális mintázatú „antropoglif” folyamatok dinamikájának megértéséhez nyújtanak értelmezési keretet.

AZ ÉTKEZÉS ÉS AZ ÖNMEGÜRESÍTÉS RITUÁLÉJA NOVARINA MŰVEIBEN

Valère Novarina műveiben visszatérő jelenet a közös étkezés, a vacsora, illetve visszatérő, központi metafora a szavak elfogyasztása. Biblikus téma ez, az utolsó vacsora okán is, emellett anyagi szinten éppen dinamikus ellenpólusát képezi a bevezetőben említett önmegüresítésnek. A „Dieu ici Vide” (Isten itt Üresség) párhuzamát több helyen teológiai mélységben kifejtő szerző egy helyen az *Un Coup de dés* (*Kockadobás*) térbeli elrendezéséről és az üres helyek rá gyakorolt hatásáról ír: „Tizennyolc éves koromban különös megvilágosodás ért, amikor egy terjedelmes értekezést olvastam Mallarmé *Kockadobásáról*: hirtelen a Saint-Geneviève Könyvtárban a test és a szó drámájának mélyén találtam magam. Az ellentétek kereszteződésében: a könyvlap lapos két dimenziója és a színház testi oldalának, kiterjedésének kereszteződésében.”²⁷ A jelenlétet hívó üresség nemcsak Novarina istenfogalmának, hanem az egész életműnek alapvető paradoxona. Miként Isten, a színész is megüresíti magát, visszavonul, nem a színész cselekszik, hanem a szó cselekszik általa.

Marco Baschera svájci irodalom- és színháztörténész a Novarina-színészben és a papban a rituálé ugyanazon szereplőjét látja: a pap is eltűnik a szertartás végzése, az úrvacsora osztása (áldozás) közben. Baschera értelmezése szerint miközben a pap eltűnik azért, hogy a kenyér (ostya) vételekor a hívó Krisztussal egyesülhessen, Krisztus szavait mondja, ezáltal Krisztus tulajdonképpen

²⁶ Uo., 122.

²⁷ Évelyne Grossman: Artovarina. Un théâtre résurrectionnel, in Olivier Dubouclez (szerk.): Valère Novarina: Une poétique théologique?, *Littérature*, décembre 2014, n° 176, 91.

megkétszereződik: egyszerre lesz test a kenyérben és szó a pap szájában.²⁸ Leigh Allen kiváló elemzése szerint ugyanakkor a novarinai színész maga a személytelen beszéd, és az, aki eszik.²⁹ A színész is megkétszereződik: hol testi, hol távollévő (hiány, lyuk stb.). A színész tehát Krisztus-utánzó, ezért „jár a vízen” a *Pendant la matière*-ben (*Az anyag közben*), miközben egyensúlyi helyzetét keresi, vagy válik a passió, a szenvedéstörténet részévé a beszéd, a szó megtesüléséeként. Az *Espace furieux*-ben (*Dühödt tér*) azt mondja: „Isten színháza vagyok: az isteni beszéd drámájának a helye, melyet hallunk.”³⁰

Isten a szavak által kerül az emberbe, a színészbe átmenetileg, s ez az öröm fejeződik ki a bőbeszédűségben, a névismétlésekben, a szógyártásokban. A *Nevek erdejében* szülőföldje ragadványneveit sorolta fel, ezt külön is publikálta a *La loterie de Pierrot* (*Pierrot lottója*) című művében, több előadásból (*Képzeltbeli operett, Az ismeretlen tett, A vörös eredet* stb.) vett fotóval együtt. Ezek a felsorolások, litániák a francia középkori vásári komédia elemeit is magukban hordják, amelyek Christiane Paccoud komikus zenéiben is jelen vannak, és a legkevésbé profán pillanatokban képeznek kontrasztot. Ez a rituálé sokat merít a megszakított középkori hagyományból,³¹ de a cirkusz akrobatikájából, lélegzetelállító bátorságából is.

Az ismeretlen tett beszélő helységnevei egy párbeszédbeli hozzászólás teljes tartalmát kimerítik. Két kántor (dalnok) beszélget:

LE CHANTRE 1: L'ordre grammatical règne à Angoulême, à Helsinki, à Kinshasa ; l'ordre médiatique règne à Pont-à-Mousson, Bernay-en-Brie, Pont-à-Mousson, Samson-le-Fresnay ; l'ordre alphabétique règne à Barcelone, Brasília, Babylone, Pont-à-Mousson, Brive, Brême, Bordeaux, Berne et Besançon.

LE CHANTRE 2: En fin finale, enfin, vinrent les anthropodules, qui rédigerent pour la première fois la Loi des Anthropopandules. Loi des Anthropodules aux Anthropopandules: „Les Anthropodules chérissent alternativement le A et le B.”³²

ELSŐ KÁNTOR: A nyelvtani rend uralkodik Angoulême-ben, Helsinkiben, Kinszásában, a mediaticus rend Pont-à-Moussonban, Bernay-en-Brie-ben, Pont-à-

²⁸ Marco Baschera: La transsubstantiation et le théâtre, in Enikő Sepsi (szerk.): *Le théâtre et le sacré – autour de l'œuvre de Valère Novarina*, Budapest, Ráció kiadó – Eötvös Kollégium, 2009.

²⁹ Leigh Allen: Le rituel de la (s)cène dans quelques pièces de Valère Novarina, *Littérature*, décembre 2014, n° 176, 63.

³⁰ Uo.

³¹ Désoubli, rencontre avec Valère Novarina, in Nathalie Koble (szerk.): *Moyen-Age contemporain: Perspectives Critiques, études réunies par Nathalie Koble et Mireille Ségué, n° spécial de la revue Littérature*, 148, décembre 2008.

³² Novarina: *L'Acte inconnu*, 36–37.

Moussonban, Samson-le-Fresnay-ben. Az ábécérend uralkodik Barcelonában, Brazíliában, Babilonban, Pont-à-Moussonban, Brive-ben, Brémában, Bordeaux-ban, Berne-ben és Besançonban.

MÁSODIK KÁNTOR: Végezetül végül jöttek az antropodulok, akik először fogalmazták meg az Antropopandulok törvényét. Az Antropodulok törvénye az Antropopandulok számára: „Az Antropodulok felváltva dédelgetik A-t és B-t.”³³

Ezek a rituálék a sokaság örömét szolgálják, az öröm sokszorozódásának a kifejezői a francia klasszikus komédiában éppúgy, mint a Novarina-darabokban. Novarina ezt a multiplicítást fedezi fel a Bibliában is, az Ó- és Újszövetség egymásra felelő történeteiben, megfeleltethetőségében, variációiban.³⁴ A *Képzeltbeli operett* regényírója egy ilyen, 246 egymás mellé tett, egymással kapcsolatban nem álló mondat elmondása után tisztul meg jelképesen,³⁵ s önti le a Pánagónia Nő a Végnélküli regényíró t vízze, megkereszteli, miközben ezt mondja: „Jöjjon, tisztuljon meg e szóáradattól.”³⁶

A *Dühödt tér* komikus vacsorajelenetében a fekete tányér Júdásé, a többi fehér. Az utolsó vacsora szimbóluma azt jelenti, hogy az evés által Isten benne lakozik a testünkben. A *törékeny hajlék* című esszében a színpad szót (*szkéné*) a héber „isteni jelenlét” szóhoz közelíti:

Most vizsgáljuk meg közelebbről az ἐσκηνώσεν (*eskenósen*) szót: eljött, hogy közöttünk lakozzék. Az eskénósen a Σκηνή (*skéné*)-ből származik, és a σ, κ, ν (*sigma*, *kappa*, *nu*) betűkben, a skéné három betűjében a rabbik hamar felismerték שכנה (*sekina*) sin ן, kaf ן és nun ן betűit, ami a Kabbalában az ISTENI JELENLÉT. Egy nyelv árnyéka a másik mögött mindig belülről világít: egy ige egy másik mögött cselekszik, egy rejtett elbeszélés alatta, a héber a görög alatt, a görög a latin alatt, a latin a francia alatt; a Septuaginta, a Vulgata, a masszorák kiegészítik egymást, és válaszolnak egymásnak – ez a mélységesen beleszótt ellenpont adja a Biblia hangzásának mélységét, egész perspektíváját, időspektrumát, és emiatt ágazik nagyon hamar több irányba,

³³ Novarina: *L'Acte inconnu*, 36–37. Saját fordítás.

³⁴ „C'est un livre qui se dédouble, qui rime, qui miroite et reflète toutes les images, multiplie ses échos jusqu'au profond des corps. On touche à la joie du pluriel; on comprend que le pluriel n'est pas incohérence, mais joie.” (Valère Novarina – Olivier Dubouclez: *Paysage parlé*, Chatou, Les Éditions de la Transparence, 2011, 131.)

³⁵ „»Voyezdit Jean«; »Soyez attentifs« ajouta Jacques; »S'arrêtera-t-elle?« demanda Pierre; »Oui« répondit Marie; »L'arrêterons-nous?« reprit Josette; »Certainement pas« répliqua Anne...” (Magyarul a Végnélküli regényíró teljes monológja: Valère Novarina: *Képzeltbeli operett*, ford. Rideg Zsófia, Budapest, L'Harmattan, 2009, 105–110.)

³⁶ Novarina: *Képzeltbeli operett*, 110.

mint a fúgaszerű zene vagy a hegyvidéki táj, ahol a tér elmélyül, elillan, megújhodik a gyalogló és az odahallgató lépései alatt. (...)

Σκηνή, skéné a színpad is, a színház illékony építménye, könnyed lakóhelye. A színpad törekeny hajlék, alkalmi szerkezet, kunyhó – és ha volna színházünnep az évben – mondta Louis de Funès –, akkor a *Sukkotot*, a sátrak ünnepét kéne választani. Louis de Funès azt mondta: „A színész lakhelye mindig egy levegős sátor, egy lélegző ház, amelyet magával hord. A hús-vér test, ami könnyű lakóhelyünk, kicsinyke házunk, és testünk semmi más, csak a szegény föld. Se talapzat, se deszka, se az embernek, se a színésznek, se a gyerekeknek, se soha senkinek.”³⁷

Az életműben, és ebben a kötetben is, szüntelen referencia a francia színész alakja, ám a neki tulajdonított mondatok, párbeszédetek minden esetben képzeletbeliek. Az idézetből is látjuk, hogy a színház a vacsora, az utolsó vacsora helye is, törekeny hajléka. Szinte minden darabban és előadásban van egy vacsorajelenet.

Visky András „Távolságból egység” című írásában³⁸ – melyben hol Balassa Péterrel, hol Gadamerrel dialogizál³⁹ – egy a Novarinához hasonló kognitív metaforát bont ki, Novarina műveitől teljesen függetlenül, tudniillik azt, hogy a színház a „menyegzői lakoma”, az ünnep (tény, hogy a kognitív metafora ezen nyelvi megvalósulása nem helyez akkora hangsúlyt az evés materiális dimenziójára). A király fiának menyegzői lakomája a keresztény kultusból ismert miseáldozat vagy úrvacsora, „az alapító áldozati tettet engedelmesen és odaadó módon elisméltő szertartás”, amelyet „a résztvevők közé jövő teofanikus megjelenése tart életben”.⁴⁰ A *transsubstantián*ak köszönhetően létrejött „transzforma” áttöri a teret, „valamennyi néző közös tapasztalatává válik”.⁴¹ „Az esemény repetitív módon utánozza az alapító tettet, de »az igazi utánzás mindig átalakítást jelent«.”⁴² Így is érthetjük Novarina felforgató, cirkuláris dramaturgiáját. Az utánzóknak „halálra szántak”-nak kell lenniük, „a nézők látása megváltoztatásáért kell valóságos halált halniuk”.⁴³ Visky András a „színház az egész világ” shakespeare-i mondatát továbbbszöve az apostolokat is színészeknek tekinti a megváltás nagy színházi alkotásában, s fordítva: a színészeket „halálra

³⁷ Valère Novarina: Törekeny hajlék, ford. Sepsi Enikő, in uő: *A cselekvő szó színháza*, Budapest, Ráció, 2009, 18–19.

³⁸ Visky András: Távolságból egység. Értekezés a módszerről, in uő: *A különbözőség vidékén*, Budapest, Vigilia, 2007, 5–19.

³⁹ Hans-Georg Gadamer *A színház mint ünnep* című írásával. Ford. Szántó Judit, *Színház*, 1995/11.

⁴⁰ Visky: Távolságból egység, 7.

⁴¹ Uo., 7.

⁴² Uo.

⁴³ Uo., 12.

szánt” apostoloknak – a *theórosz* szerepében lévő néző pedig, aki nemcsak néz, hanem lát is, jó, ha nem marad kívül a menyegzői lakomán.

A másik, Novarina alapdramaturgiáját meghatározó rituálé az állítás-tagadás-újat mondás hármas egysége. Az étkezés esetében ez abból áll, hogy a színház mint (úr)vacsora testies és fizikai metaforáját Novarina ugyanebben az esszében ennek a tagadásával egészíti ki:

A kenotikus színház a színpad nemlétezését ismétli a színpadon; ez a színház *első* képlete, kihirdetett kémiájának legegyszerűbbje, a tagadó alapkő; a színész belép és így szól: „Íme, ez itt nincs.” Anatópikus, ukronikus, analógál, antistrofikus, anamorfi, diafonikus, perspektális, anaforaszerű és diafán, antiandrikus, transztanatólis, antiantróp és főként antianthropopoduláris, afonikus és szuperakusztikus és anakozmikus és szuperszexuált, a színház ellenpontok által halad előre, ellenárnyékolja az ellenszemélyeket, és logoéderekben feltörő szavakkal kettőzi meg őket; a kifordított és visszafordíthatatlan világot tárja elének: íme, most feláldozza magát a tér. Íme, a tér átadja a perszónabelsejű embert. Ilyen a színházi ellenanyag; láthatóan megmutatkozik benne a sehol: és mindeközben ott az ember – és az univerzum. A színház egy kifejezetten fizikai hely, ahol a test eljövén így szól: *semmi sem lehetetlenebb számomra a testnél*. A színész eljön, hogy újraalkossa az emberi test teljes geometriáját.⁴⁴

Novarina logaéderkoncepciója és a metafora a szó inkarnációjának ellentmondásosságát fejezi ki:

Logaéderek! Logaéderek!

A szavak cselekvése retúr közlekedik. A mondat úgy mozdul előre, mint az idő, és mint annak ellentéte: visszájára fordítja képességeit, retroaktív zenévé lesz, amely zeng és az emlékezetben cselekszik. Minden szó *retroaktívan* hat a többi szóra: minden szóra egy könyv kezdete óta, de minden már kiejtett szóra is, amióta csak szavakat kiejtenek... Az idő kifordításának ez a jelensége sehol sem figyelhető meg nyilvánvalóbban, mint a nyelvben.

Színészek, mindenfajták, cselekedjétek a logaéderek által! Cselekedjétek a logaédereket! Cselekedjétek a teátrólitik által!⁴⁵

A negatív teológia úgy beszél Istenről, hogy megfogalmazza, mi nem Isten, vagyis a tagadás segítségével. Novarina színházának ellenszemélyei,

⁴⁴ Novarina: Törékeny hajlék, 22–23.

⁴⁵ Uo., 24.

visszafordíthatóan működő ideje, cselekvései és mondatai (a *Képzeletbeli operett*ben egy mondatot visszafelé hallunk) *via negativa* vonatkoznak a színházra, ha nem tagadásban, akkor paradoxonokban ragadhatók meg a színházi gyakorlatra vonatkozó állítások. A logaéderek (olykor logoédereknek fordítottuk, a logoszra utalva) a beszéd térbeli megvalósulásai, melyek felborítják a hagyományos, lineáris színházi időt.

A színészekkel való munkában Novarina gyakran használ festészeti párhuzamot. Úgy véli ugyanis, hogy ami a festészetben a 19., 20. és 21. században lezajlott, tudniillik az emberi képmás, az emberi alak szétszedése Picasso, Bacon, Jean-Michel Basquiat, Chaim Soutine munkáiban, az a színházban még nem történt meg eléggé. A bizánci ikonokban is az ábrázolás hiánya, a mélység hiánya, a síkban megjelenítés vonzza. Esztétikájában az emberi arc maszkyszerűségét lerombolva a művészet, s ezen belül a színház célja az embert sokoldalúan megmutatni, ahogy példának okáért a kubisták tették. Vagyis Novarina színházában mintha megjelenne a reprezentáció tiltása, az igazság utánzásának a tiltása. Az *Acte inconnu* avignoni előadásában azt mondja Dominique Pinon színész a *Le Déséquilibre* szerepében: „Hátra volna annak meghatározása, mi különbözteti meg a valódi színészt az emberutánzótól.”⁴⁶

⁴⁶ „Resterait à dire ce qui distingue l'acteur véritable de l'imitateur d'homme.” Valère Novarina: *L'Acte inconnu*, Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2009, 146.

AZ ÚR SZÍNREVITELE

SZÓ, CSEND, ZENE – ESTERHÁZY PÉTER: MERCEDES BENZ



MÁRTONFFY MARCELL*

A hasonlóságra törekvő emberi Szó, bármilyen közel kerüljön is a valódihoz, mérhetetlenül távolabb van tőle, mint az azonosságra törekvő szó, amely a leküzdhetetlen távolság fölismeréséből fakadó kiáltás.

(Visky András: Prófétaí dramaturgia)

Ne

Ne féljen

Ne félj

(Esterházy Péter: Hét utolsó szó)

I.

Prófétaí dramaturgia című esszéjében Visky András párhuzamot von és összefüggést teremt a „fogyatkozás nélküli közlést” hordozó isteni szó és a „színházi megmutatkozás” (vagy „aktus”) sajátos modernségbeli megvalósulása, a „szerves részvételre” igényt tartó „prófétaí teátrum” között.¹ Utóbbi – rituális cselekményként s nem utolsósorban a Pilinszky által is (a második világháború

* (1955–) Irodalomtörténész, teológus. Az Andrássy Gyula Budapesti Német Nyelvű Egyetemen közép-európai irodalmat tanít, a győri *Műhely* című kulturális folyóirat szerkesztője, a *Mérleg* című teológiai és társadalomtudományi szemle főmunkatársa. Visky Andrással a *Pannonhalmi Szemle* 1995-ös évfolyamában találkozott. Talán már korábban is, mert szerkesztőként, emlékszik, örült, amikor megérkezett a „Prófétaí dramaturgia” című esszé. Később előadóként vendége lehetett a Másvilág Klubban és András otthonában, családja körében talált hajlékra. Őrzi a közös kolozsvári napokat, a beszélgetéseket, a hiteles szót. Az első találkozás örömeivel várja műveit és megnyilatkozásait.

¹ Visky András: Prófétaí dramaturgia, *Pannonhalmi Szemle*, III. évf., 1995/1, 3–8.

után egyedül) hitelesnek és időszerűnek tekintett színházkoncepciónak megfelelően² – „megtörténő kommunikatív találkozást” hív létre. Ugyanúgy létesítő erejű jelenlétet közvetít, mint a bibliai próféták beszédének és cselekvésének azonosulása a kinyilatkoztatással abban a teofániának nevezhető pillanatban, amikor „a Szó” átlépi „a látható és a láthatatlan határmezsgyét”.³ Az 1995-ben publikált tömör gondolatmenet a bizonyosság hangján, de a benne kirajzolódó teológiai-poétikai gondolatalakzat feltétlenségigénye nélkül kér helyet a bibliai hagyomány és a modern művészet ma is figyelmet érdemlő határdiskurzusai között: az interpretációnak azzal a tág terével, amely a viszonyítás pólusai, prófécia és előadás, illetve megmutatás és újrajátszás között létesül. Az esszé Martin Buberre hivatkozva szögezi le: „[a] próféta nem szavakat közvetít, hanem Isten lényét közli. Istent »csak az egész lényével mondhatja az ember«.”⁴ E revelatív megjelenítés analógiájára válik kultikus térére a késő modernség színháza, amikor „a szakrális hagyománnyal folytatott kiszolgáltató harcában” mintegy megadja magát a szöveg és az azt értelmező mozdulat energiájánál erősebb hatalomnak: valójában „az idő mint tapasztalat újraélése történik meg”⁵ benne. A megjelenítés eseménye a „színész »testében«” éppúgy, mint a saját létezésük intenzív időtapasztalatát a színésszel együtt átélő jelenlévőikében – akik immár korántsem csak nézők – „köztességeként” nyilvánul meg „a Jelentések Örök Hona (...) és az Ittlét között”.⁶ A „prófétai szituációban” maga „a törvény ura” nyilatkozik meg, s e megnyilatkozás közvetlenségében „a néző és a játész közötti fölfüggesztett különbségtétel evangéliuma” hangzik fel: a befogadó „maga is belép a szituációba, »játészóvá« válik, (...) Isten előtt áll, vele dialogizál”. Az így születő közvetlenségben „a törvény mint szabadságunk formája a forma szabadságává alakul át”. Ugyanakkor „a Törvény kinyilatkoztatás általi fölfüggesztése (...) nem más, mint a Törvény szakrális legitimációja”, amiből, kimondatlanul, szükségképpen következik, hogy a prófétai tett külön idejében, kairoszában kibontakozó karizmatikus összjáték visszatér(ít) a Törvény betűjéhez – és a betű törvényéhez: az olvashatósághoz és a megértés időbeliségéhez.

Jelenlét és elválasztottság azonban nemcsak prófécia és törvény (kinyilatkoztatás és értelmezés, látás és olvasás) egymásutániségában különül el a tapasztalat számára. A kettősség paradox egyidejűsége más módon is hírt ad magáról. Visky szerint „a prófétai megnyilatkozásokat (...) a műalkotásokra

² Lásd főként Pilinszky János: *Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye*, Budapest, Szépirodalmi K., 1977.

³ Visky: *Prófétai dramaturgia*, 5.

⁴ Uo.

⁵ Uo., 7.

⁶ Uo.

jellemző totális benne-létel és megragadottság” élteti ugyan, de a „szakrális spektákulumok”⁷ szabad formája az Istennel való találkozás evidenciáját – a látvány áttetszőségét az itt és most megszólaló kinyilatkoztatás felé – visszavetíti a közvetlenség közvetítő közegére. Nem jelenthető-e ki tehát, hogy a differencia magát a megjelenítést is megkettőzi? S hogy a prófétai dramaturgia épp ezért folytatódik elkerülhetetlenül az értelmezés másfajta – nemkülönben szabad és kockázatos – játékában, ahol viszont minden, ami „tárgyszerűen definiálható, elveszítheti vallási sajátosságát, ami pedig vallásilag definiálható, elveszítheti tárgyyszerűségét”.⁸ Ebből fakadóan a kinyilatkoztató Isten-jelenés szituatív bizonyossága nem a kérdezést némítja el, ellenkezőleg: a kérdések hiányában megmutatkozó (és rendszerint vallási magabiztosság formáját öltő) immanens, merőben e világi érdektelenséget szakítja meg. A prófétai teátrum, Jean-Luc Marion kifejezésével, olyan „telített jelenség” (*phénomène saturé*),⁹ amelynek tapasztalata transzcendens „tárgy nélküli tapasztalat”. A megjelenítés nem a vegytiszta isteni Szót jeleníti meg, hanem a tőle való érintettséget és a vele való szembesülést,¹⁰ ezért mint „telített jelenség csak eldönthetetlenül értelmezhető; ez óvja meg a bálványimádástól (...) Ha megtapasztalható, akkor csak mint megszakítás, kihágás, túlcsoordulás tapasztalható meg.”¹¹ Az ihletett (beszéd)cselekvésre és az általa újra megerősített Törvényre kiváltképpen érvényes, hogy „értelme lezárásának bármely kísérlete árulást követ el az ellen, ami a hitben kinyilatkoztatásként tételeződik”.¹² A prófétai performansz és a vele rokonítható színházi tapasztalat, az egzisztencia egészének bevonódása tehát az értelmezések elkülönбöződésének nyelvi közegébe, azaz hermeneutikai térbe vezeti át a részesedés közvetlenségét. „A relatív közlést a revelatívól a teofánia különbözteti meg” – indítja írását Visky András.¹³ Felvetődik azonban a kérdés: van-e éles határ relatív és revelatív közlés között? Más szóval: észlelhető-e a megjelenítés teofánikus mozzanata, kikülöníthető-e a szent játékból az Isten-jelenés? Vagy ha utóbbi eggyé válik a megmutatással és így a hús-vér létezés (testi mivoltában is retorikai) performativitásával, meddig

⁷ Uo., 4.

⁸ Robyn Horner: *The Betrayal of Transcendence*, in Regina Schwartz (ed.): *Transcendence. Philosophy, Literature, and Theology Approach the Beyond*, New York and London, Routledge, 2004, 70.

⁹ Vö. Jean-Luc Marion: *De surcroît. Études sur les phénomènes saturés*, Paris, PUF, 2001.

¹⁰ „Az alászálló szó, az, ami Istentől származik, és ami az »övéi közé« (az őt ismerők és fölismerek közé) jön és »lakozást vesz«, nem tekinti magát Egésznek – noha nem rész –, mert egyedül a belőle fakadóval együtt, ebben a drámai közösségben Egy.” (Visky: *Prófétai dramaturgia*, 5.)

¹¹ Horner: *The Betrayal*, 73.

¹² Uo., 75.

¹³ Uo., 3.

feszíthető a közlést befogadó hit bizalma a láthatóan nem isteni komponens iránt? A prófétai „botrány” milyen minőségében legitimálja, teszi hallhatóvá, és mikor fedi el a kinyilatkoztatást? Vajon a „lélek közvetlenségét”, „a megjele-
nést, a megmutatkozást, az epifániát” kontrolláló öcenzúra,¹⁴ a megmutatás intenciójának önkorlátozása – a vallásban és a művészetben – nem elidege-
nítethetetlen összetevője-e a tradíció hiteles közvetítésének? S milyen tekintély tehet különbséget „az őszinte, határsértő műalkotás”¹⁵ teológiai jelentősége és elhanyagolhatósága, netán tévelygése között?

II.

Esterházy Péter *Mercedes Benz* című „történelmi revüje”¹⁶ a gondviselésbe vetett bizalom nyelvi médiumának analitikus feltárására vállalkozik, s a transzcen-
dencia horizontjában veti fel a történelem és a személyes élettörténet értelmére
vonatkozó kérdést, s a válasz lehetőségét a legkülönbözőbb nyelvi regiszterek
összjátékának hatásaitól való függés jegyében előlegezi meg. Esterházy darabjá-
ban az ön maga esetlegességére reflektáló írói szándék jelzései – egyebek mellett
a tagolás és a színpadi utasítások elbizonytalanító retorikája („Harmadik, avagy
Elhagyható jelenet”; „Talán tizedik jelenet”; „Gróf/Író grófi ruhában, akármit
is jelentsen ez”) – a rendezői és színészi interpretációt, az elsajátított vagy fel-
olvasott¹⁷ szöveg előadását és a színpadi mozgást a szöveg határait megbontó
társalkotói beszédaktusokra és cselekvésekre szabadítják fel:

GRÓF: Szívesen elkövetnénk rutintalan színpadi szerzők szokásos tévedését és fő-
löleges erőfeszítését, és azonnal rendezni kezdenénk a darabot. Most például azt
képzeli, hogy érdemes önöknek elmondani a színpadi utasításokat. Noha tudjuk,
ezek segédegyenesek, a főnökség pedig...

(mélyen meghajol)

Allah dicsérje nevét, ez most hogy jött ide?, szóval a főnökség úgyis azt tesz, amit
akar, fölhasználja, legyint rá, csipeget belőle.

¹⁴ A szó, ami kimond engem, Jakus Ágnes interjúja Visky Andrással, *Parókia*, 2016. augusztus 11. <http://www.parokia.hu/v/a-szo-ami-kimond-engem>. (Letöltés: 2017. február 3.)

¹⁵ Uo.

¹⁶ Esterházy Péter: *Drámák*, Budapest, Magvető, 2016, 291–438. A színműből vett idézetek ol-
dalszámát a szövegben adom meg.

¹⁷ Esterházy Péter drámájának ősbemutatója (Tesla Teátrum, 2015. november 18.) és a magyar
dráma napja alkalmából megrendezett előadása (Pesti Színház, 2016. szeptember 15.) egyaránt
felolvasószínházi formában történt.

Azaz nem is biztos, hogy itt állok... Ebből elég, ott állok, ahol állok, ha egyáltalán állok, és nem húztak ki a darabból.” (297.)

Az előadásmód formai kötetlensége, az előírányzott dramaturgiai, illetőleg rendezői szabadság fellazítja a színmű szerkezetét, kiszolgáltatva azt a színpadi megvalósítással kapcsolatos eljövendő döntéseknek. Az előadás szabadsága a szöveggel szemben a *Mercedes Benz* és architextusa közti viszonyt is leképezi. Esterházy színdarabja – *Az ember tragédiája* című drámai költemény travesztája – a „mű” fogalmának mindkét, irodalmi és kozmológiai jelentését (a kész szöveget és a madáchi „gépet”) illetően jóváhagyja, egyszersmind azonban, az intertextus köztességének megfelelően, cáfolja is, amit a *Tragédia* első színében az angyalok kara kijelent:

Megtetesült az örökös nagy eszme,
Im, a teremtés béfejezve már,
 S az Úr mindentől, mit lehelni enged,
 Méltó adót szent zsámolyára vár.
 Az Úr: Be van fejezve a nagy mű, igen.
 A gép forog, az alkotó pihen.
 Évmilliókig eljár tengelyén,
 Mig egy kerékfogát ujítani kell. (Kiemelés: M. M.)

A *Mercedes Benz* színpadi interpretációjának kezdettől előfeltételezett nyitottsága, miközben a bevégzett teremtés nyugtázására az ellentéte felől emlékeztet, *Az ember tragédiájának* töretlen folytonosságában idézi fel a teremtésben benne foglalt ígéret és a történelem mozgatóerőiről szerzett tudás ellentmondását. A Madáchtól átvett kerettörténet ezenkívül egy további látószögből is megragadhatóvá teszi a kozmikus rend és az azt szétziláló történelem (illetve a teremtés metonímiája, a megalkotott szöveg és a jó tehetetlenségével jelenetről jelenetre szembeesítő színpadi idő) szembenállását. A drámanyelv idézetszerűsége és sokszólamúsága, az egészelvűséget megkérdőjelező temporalitás visszavonhatatlan fejleménye ugyanis nem a nézőpontok összeegyeztethetlenségének kaotikus tapasztalatát közvetíti. A *Mercedes Benz* csakúgy, mint Esterházy egész munkássága, a bensőségesen személyes megszólítás beszédaktusában összpontosuló műalkotás. Nem kétséges, hogy főszereplője valóban („akármit is jelentsen ez”) az író alakját megjelenítő Gróf, akinek morfondírozása saját nélkülözhetőségéről („ott állok, ahol állok, ha egyáltalán állok, és nem húztak ki a darabból”) a fonákjáról érzékelteti szerepének súlyát. Bár a bizonytalan, visszavont, a rendező és a szereplők alkotóképességére hagyatkozó színpadi

utasítások a színész „saját gondolati értelmezését” és „személyes intellektusának” teljesítményét tüntetik ki,¹⁸ a szöveg egésze mégis az Esterházy-univerzum bejárásával megismerhető implicit és „életrajzi” szerző gondolatvilágát összegzi. A „revü” műfajmegjelölés sokkal inkább erre: az áttekintésre, a megelőző művek és a bennük állandósuló motívumok seregszemléjére utal – s mint ilyen, folyamatosan fenntartja az alkotói személyiség jelenlétét a *dramatis personae* viszonyrendszerében.

A „revü” szövegének működését ekként nagymértékben a metalepszis alakzata vezérli, részint a benne megszólaló hangon, részint az új szövegkörnyezetbe író Esterházy-idézeteken keresztül. Esterházy szövegművei együtt felelnek a Gróf kérdéseire, vagy legalábbis együtt rajzolják ki azt a térképet, amelyen a kérdésirányok végigkövethetők. Az életmű belső kapcsolódásai e szövegközi olvasatban nyomatékosítják ismét az „Isten, haza, család” jelmondatot, és járulnak hozzá ahhoz, hogy a kiüresedett toposz a darab érték- és jelentésmeghatározó alapmondatává váljék:

GRÓF: (...) Minden közepes itt, / itt is, ott is, amott is, / a hazáról csak papolnak, üresen rizsáznak, / alibiznek, / alibi-haza, alibi-isten. / Ezek az igazi posztmodernek, / semmit nem gondolnak komolyan, / csupán szavakat fabrikálnak, mint haza, Isten, / illetve, ahogy azt mondani szokták, mint egy jelszót: / istenhazacsalád.

SZOLGÁLÓ: Kisfiam, neked most nem osztottunk lapot. / Egyébként mi bajod van neked az Isten-haza-családdal? Ne válaszolj!

GRÓF: Megmondom én. / Istenhazacsalád nincs. Nem létezik. Politikai blöff.

Van Isten...

Az Úr: Szerencséd, hogy öreganyádnak szólítottál.

GRÓF: Van haza, és van család. / Istenhazacsalád nincs. (341–342.)

A Gróf azzal, hogy – a hagyományos alapértékeket jelölő fogalomhármast dadaista neologizmussá egybeolvasztva – a posztmodern szövegirodalom irányzatos elmarasztalását az uralmi retorika dekorativitása ellen fordítja vissza, a színmű hagyományértelmezéséhez is lényeges adalékkal szolgál. Esterházy szövegei mindvégig a bibliai üdvösségtörténet, az ország történelme és az életműben oly meghatározó családtörténet metszéspontjában szólnak meg, főként az író utolsó éveinek legkiemelkedőbb munkáiban. Az *Egyszerű történet, vessző, száz oldal* – A Márk-változat című regényben (2014) és a drámákban pedig

¹⁸ Radnóti Zsuzsa: Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüjéről, a Mercedes Benz-ről, székfoglaló előadás (videofelvétel), Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia, 2016. november 24. <http://mta.hu/szima/radnoti-zsuzsa-szefoglaló-eloadasa-2016-november-24-en-esterhazy-peter-dramairoi-életművéről-107056> (Letöltés: 2017. március 10.)

már úgyszólván kizárólagos jelentőségre tesznek szert a zsidó és a keresztény hit alapkijelentései: Istenről, a szenvedésről, a történelmi erőszakról, a bűnről és a másik emberhez fűződő etikai viszony abszolútumáról, a szeretetről. Ugyanezek az értékkategóriák alkotják a *Harmonia caelestis* szemantikai alapzatát. A *Mercedes Benz* azonban nemcsak az értékszerkezet, hanem a szövegi utalások és a kompozíció szintjén is kapcsolatot létesít a 2000-ben megjelent nagyregénnyel. Első felvonásának anekdotikus elemei főként a Gróf családjának távolabbi múltját villantják fel és – diskurzusfajták és hangnemek karneváli felvonultatásával – az értékek megőrzésében viselt történelmi felelősség hagyományának viszontagságait járják körül. A második felvonás ellenben, a *Harmonia caelestis* második könyvére visszautalva, az arisztokrata család 20. századi történetét vezeti el a főszereplő apjának „brutális nyíltsággal megmutatott élettragédiájáig”¹⁹ – amelynek feldolgozását a *Javított kiadás* végezte el – és az erős érzelmekkel újrajátszott apa-fiú kapcsolat problematizálásáig. A *Mercedes Benz* második felvonásában Lucifer ölti magára a *Harmonia* memoárrá stilizált családtörténeti elbeszélését indító inas szerepét:²⁰

LUCIFER: (...) Kis szerep, besegítek, Tóth Menyhért inas. Realistára veszem, nem lesz benne semmi luciferes. (bocsánatkérőn, vigyorogva) Mit tegyek, tehetséges vagyok! (fölnevet, mintha Janis Joplint utánozná)
Kegyelmes asszony, úgy mondanám, kérem tisztelettel, itt lennének a kommunisták.
GRÓF: Ijedtséggel és kommunistákkal kezdődik itt minden. És majd meglátjuk, mivel fog végződni. (386–387.)

Az Úr passzív szereplő, aki megkopott mindentudását tanulékonyan frissíti („LUCIFER: tényleg mindent tud, tutin jelesre érettségizne, de hogy mi Közép-Kelet-Európa, azt ő sem tudja...”, 360.), s miként a Szolgáló, főként rezonőrként vesz részt a játékban. Vele szemben Lucifer tevékenyen igyekszik befolyásolni a családtörténet szereplőit, alkalomadtán átveszi fölöttük az irányítást. A második felvonás tizenhetedik jelenetében is ő áll a Gróf és az Apa párbeszéde mögött:

LUCIFER: (...) A szabad akaratról is megvan a véleményem. Na, dolgozzunk. / (a továbbiakban hol az Apa, hol a Gróf mögé vagy mellé ugrik – vagy esetleg a két egymásnak fordított, beszélő kézfejjel jelzi csak mindezt –, és ő mondja, akár utánozva is őket,

¹⁹ Uo.

²⁰ Vö. Esterházy Péter: *Harmonia caelestis*, Budapest, Magvető, 2000, 347.

a következő párbeszédet) / Ti csak tátogjatok, bazmeg. Ez az apa-fiú cucc...! Ennél me-revebbet... hogy ezt hogy sikerült kitalálnia! (fölfelé, mintegy az Úr fele mutogat) (427.)

A *Mercedes Benz* a szinkrón és diakrón nyelvváltozatok együttállásának mozaik- és montázszerű esetlegességével olyan szövegtérre teljesedik ki, amelyet ismétlődő toposzok, az alkotó más színpadi művein túl prózaköteteinek felépítését is visszatükröző kompozíciós eljárások és visszatérő jelentésegységek építenek be az Esterházy-szövegkorpuszba. A Madách *Tragédiáját* és Jób könyvét szövegbe hívó kerettörténet protagonistái ezért sem csupán mitikus környezetét adják a történeteknek. Olyan főszereplők, akik az életmű összegzésével és kérdésfeltevéseinek folytonosságában Isten és a rossz egyidejű tapasztalatának mélyen személyes teológiai meggondolását közvetítő, s így *Az ember tragédiájának* csakugyan tragikus parafrázisaként is olvasható revü súlyponti tartalmait testesítik meg. Az Úr és a Lucifer nevű alakok színre léptetésével a dráma – tropológiai összetettségének talán leglényegesebb eredőjeként – nem transzcendens létezőket antropomorfizál, hanem ellenkezőleg: az antropomorfizmus kiiktatásának folyamatát juttatja végpontjára. Az Istenről tett állítások feltételelessége és hangnembváltásai a kérdező modalitás elsőbbségét erősítik meg a színjátékban.

A fecsegés diszharmóniája azonban csupán a kimondhatatlan kimondásának illúzióját oszlatja el, Isten jelenlétét nem helyezi a tagadás hatálya alá. „Ha a távollét nem távoli jelenlét, amelyet [nyelvi] reprezentációja eszményi formában képvisel”, ha tehát nem a jelenlét módosult formája, „hanem abszolút távollét, akkor a »halál« beíródik a [nyelvi] jel struktúrájába”.²¹ A távollét – „Isten halálának” tézise és korszaktapasztalata – azonban a gondolkodás és az érzékelés lehetséges konklúziója, nem a bizalomé. A darab talán legerőteljesebb diskurzív művelete kérdés és kételkedés különválasztása, melynek következtében a saját határait tudatosító nyelv anélkül utasíthatja el a határsértés hübrisztét, hogy lemondana a tapasztalaton túli valóság önközlésébe vetett bizalomról. A Marianna D. Birnbaummal közösen írt, 2015-ben megjelent beszélgetőkönyvben Esterházy kommentárjai a *Márk-változat* idézeteihez nyilvánvalóvá teszik, hogy a második *Egyszerű történet...* és a *Mercedes Benz* istenképe egyaránt a teodíceaprobléma horizontjában értelmezhető:

Ezek az idézetek azt mutatják, hogy írójuk nem elsősorban arról gondolkodik, hogy van-e, nincs-e az Isten, hanem hogy milyen. Láthatóan a magas helyről származó

²¹ Jochen Schmidt: *Vielstimmige Rede vom Unsagbaren. Dekonstruktion, Glaube und Kierkegaards pseudonyme Literatur*, Berlin – New York, Walter de Gruyter, 2006, 17.

„Nincs Isten”-mondat sem tölti el rémülettel, inkább tekinti valami filológiai pontatlanságnak, mint a világ magára hagyottsága vacogtató bizonyítékának. (...) Az is egy kérdése az embernek, hogy az én Istenemnek mi köze van a te Istenedhez. És az én legbelüli Istenemnek mi köze van az élő Istenhez. (...) miért van a világban a rossz, ha egyszer van a Jóisten. Újra és újra, külön módokon feltett kérdés. Erre sokféle válasz van, befejezve ott, hogy akkor az ilyen Istenből nem kérek.²²

III.

Esterházy drámája annyiban tehát a „prófétai teátrum” erőfeszítésének elutasításaként is felfogható, amennyiben a nyelvi közlés eredendő részlegességét, jel és jelentett távolságát és viszonyának állandó változását jeleníti meg. Így a kinyilatkoztató szó megragadásának és birtoklásának bizonyosságát is illúzióként tünteti fel. Ezzel együtt azonban olyan romboló beszédcselekvésként megy végbe, amely a birtokolt igazság retorikai magabiztosságának parodisztikus szétírásával fenntartja és hitelesíti az igazság mibenlétére irányuló kérdést. Nem az értelmet tagadja, hanem a szó eljövételére való várakozásként, végső lehetőségét tekintve pedig az ima nyelvi környezeteként állítja színpadra a beszéd hamis hangzatait, kiszámíthatatlan hatásait és főként önkéntelen humorát. Ezt a nyelvi alapállást világítja meg az Úr monológja az első felvonás ötödik jelenetében:

Az ÚR: Szóval, hogy kész a be nem fejezhető? A rom? / Soha nem gondoltam volna, / hogy az ember, az Ember!, / kit mégiscsak a saját képemre és hasonlatosságomra / alkottam, teremtettem!, / hogy az ember egykoron, / konkrétan most, itt!, / – hanyadika van ma? mindegy –, / hogy az ember a töredéket fogja / egésznek nevezni. / A töredéket egésznek! / Hogy nem érzi, hogy a töredékből hiányoznék valami, / hogy a töredék volna a természetes. / (csönd) / Így azután rólam is különöseket mond. / (csönd) / Ha mond egyáltalán valamit. / (csönd) Gyere Janis, imádkozz. Kérlek. / Oh Lord, won't you buy me... (310–311.)

A bízalom a *Mercedes Benz*ben is a nyelv egységesíthetetlen változatait fogja át, amint már a *Harmonia caelestis* szövegét sem pusztán ironikusan ellentételezte a regény címével – nem a láthatatlan összhang bizonyosságával, hanem a részelemek összerendeződését remélő hit beíródásával a viszonylagos közlések időbeliségébe.

²² Esterházy Péter és Marianna D. Birnbaum: *Az évek iskolása*, Budapest, Magvető, 2015.

Esterházy színpadán a szavakon túli szó és a diszharmóniában is lehetséges harmónia allegóriájaként kulcsszerepet kap a zene. A zenei vonatkozások nemcsak a szerző színpadi művei között teremtenek átjárhatóságot – gondolhatunk itt a 2016-ban kötetbe gyűjtött s a *Mercedes Benz* szintézisét előkészítő drámák (valójában különböző műfajú, dramatikus és oratorikus művek) közül a *Harminchárom változat Haydn-koponyára* című „mai revüre”, az *Oratorium balbulumra* és a *Hét utolsó szó* című, misztériumjátékot idéző Haydn-hommagéra –, hanem a *Harmonia caelestis* Haydn- (és Bartók-) történeteire is kapcsolódnak. A *Mercedes Benz* első felvonásában Haydn, a hercegi alkalmazott ebédjének burleszkje (376.) a *Harmonia* 16. számozott mondatának anekdotikus elbeszélését dramatizálja.²³ Haydn a *Harmoniában* és a *Mercedes Benzben* cselédként és a művészet rangrejtett arisztokratájaként a létezés magaslatán foglal helyet. A regényben csak Bartók előzi meg: apoteózis alanyaként kvázi-isteni rangra emelkedik.²⁴

A színműben Haydn az alázat, rezdületlen belső béke, a hétköznapi gondjai iránti közömbösség és a mindent megértő derű tartásával olvad be környezetébe, amelyet kiszolgál zenéjével, és amelynek ura, a Herceg gyanútlanul kezeli őt alattvalójaként.

AZ ÚR: Aki a végtelenből beszél, annak hogyan is lehetne időérzéke... Ezért van ez a Haydn. Helyettem. (369.)

(...)

HERCEG: (...) A zene és az idő. Maga, Haydn, barátságos viszonyban lehet az idővel, fölteszem.

HAYDN: Az idő fontos. Time is on my side. (egy pillanatra talán lehetne a vonatkozó Rolling Stones-szám) Fontos. Az idő meg a múzsa. Múzsa, múzsa kell – engedelmével, herceg nem okvetlenül kell, de múzsa kell. (374–375.)

²³ Vö. Esterházy: *Harmonia*, 18.

²⁴ Vö. Esterházy: *Harmonia*, 18–20.: „Ha volna valami, léteznék, amiről ő, apám, mindent tudna, imádkozott apám, imádkozz, gyaur kutya, sziszegett apám fülébe a folyópart felől az ijesztő jó tanács, az utolsó szörszálig mindent, a katasztrófagenezisről, a birkatenyésztésről vagy Haydnról, nem, Bartókról, mindent tudna Bartókról, akkor nemcsak elemeiben változna meg az élete (...) akkor ő, apám, például, Bartók Béla volna, minden élőlénynek az a neve, aminek az ember nevezi, márpedig ő, apám, nem Bartók Béla, és akkor ez most mit jelent. Talán ha nem kezdett volna az imába, nem jutott volna ebbe az ingoványba. (...) Szép a mennyország, Béla?, kérdezte váratlanul az apám. Mentette a menthetőt. (...) Bartók Béla kinevezte édesapámat Magyarország királyának, Micukám, angyalom, bajban kicsi, kehes országod, királlyá teszlek, uralkodj békében s bölcsességben.”

A zenei célzások és betétek a szereplők beszédéhez illeszkedve vegyítik a különféle regisztereket. Amiként a valóságról tett kijelentések igazságtartalma és hitelessége csak a kultúra tagoltságának a vulgaritást is magában foglaló beszédfigurációin keresztül mérlegelhető, úgy a zene populáris műfajai is egyenlő eséllyel részesednek abban a kifejezőerőben, amely szóhoz juttatja az ember vágyakozását és legmélyebb inspirációját.²⁵ Haydn és Bartók mellett ezért lehet megkülönböztetetten kedves az Úr szemében az 1960-as évek pop-kultúrájának karakteres alakja:

Az Úr: Ügyelő. Kéretem Janis Joplin névre hallgató teremtményemet. (megszólal a Mercedes Benz)
Hallgatlak, lányom.
(Joplin énekel)
Meglesz, lányom. Minden, amit kérsz. A nevetést kérném még egyszer.
(Joplin-nevetés)
Rémült és vidám. Ez az ember.
(újra Joplin; Úr a közönséghez)
Tud itt valaki énekelni? (437–438.)²⁶

Az Úr szóváltásai Luciferrel és Lucifer párbeszédei a családtörténet szereplőivel a zenei egyszerűség és bonyolultság határértékei között, a létezés alapvető ellentétekkel strukturált terében zajlanak. E történelmi dimenzióban Lucifer a tudás és az egyértelműség sugallataival bizonyul kísértőnek: magyarázataival érvényteleníteni igyekszik a többértelműség magasabb rendű eszményét, amelynek következetes képviselője az ő szerepét illetően is bizonytalanságot kelt. A dráma megválaszolatlanul hagyja a rossz eredetének, transzcendens vagy immanens, metafizikai vagy morális lényegének a kérdését. A felelősség lebegtetése, az áruulás, a szenvedés, az igazságtalanság, a történelmi katasztrófák megmagyarázhatatlansága mindenekelőtt a jó gyengeségeként, a jó szándék kudarcaként tételeződik a műben. Lucifer sem démoni erőként befolyásolja tehát a szereplők gondolkodását, hanem az akadémikuskodó vagy felismertető okoskodás, esetenként kegyetlen éleselméjűség szellemeként, akinek korlátlan

²⁵ Vö. Róm 8,19: „Mert a teremtetett világ sóvárogva várja az Isten fiainak megjelenését”; 8,26: „... maga a Lélek esedezik értünk kimondhatatlan fohászzkodásokkal”. (Budapest, Magyar Bibliatanács megbízásából a Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1992.)

²⁶ A szintén Madách *Tragédiájára* is visszatekintő archetipikus jelenet párhuzamainak összegyűjtését feleslegessé teszi a néven szólítás és az Úr színe előtt való megjelenés gyakorisága a Bibliában. Mindenesetre a motívumok azonosításánál (teológiaiilag) fontosabbnak tűnik az Úr – a darab végén mint rendező – köztes (magányos és korlátozott, de vitathatatlanul megörzött) tekintélyének vagy tartásának összetett megformálása néhány sorban.

iróniája igazolni látszik a mellérendelt diskurzusok poétikai produktivitását. Ám Esterházy dramaturgiájának vezérelve nem a relativitás, hanem a humor, amely fölébe emelkedik a vélekedések saját maga által leleplezett esendőségének – e kíméletlenséggel járó fölülemelkedés leginkább tragikus áldozata az isteni mindenhatóságba és az atyai tekintély megfellebbezhetetlenségébe vetett hit –, és a leleplez(őd)ést a megbékélés ígérétevel, a bizalom kudarcát a bizalom mértéktelenségével ellentételezi. Ilyenformán az író haláláig kitartó „ontológiai derű” szilárd alapon nyugszik: az ellentétek összebékítésének magasabb nézőpontját az öncsalással és az önismeret töredékességével vívott, tántoríthatatlanul racionális tekintet pontos belátásai teremtik meg.

A történelem és a történetek felülnézetében a kijelentésnél autentikusabb beszédmódként kínálkozik az Úr nevű szereplőhöz intézett kérdés, valamint az a szigorú és kétségbeesett kiszólás, amellyel az Úr a nézőkhöz fordul („Tud itt valaki énekelni?”). A hetedik jelenetben a kérőima és az öniróniát nélkülöző humor szétkapcsolása még az ima kritikájának célpontjába kerül, a darab végén viszont már az imát kikezdő Luciferre mordul rá az Úr:

Az ÚR: Senki. Nem áll szóba velem senki. / Legföljebb imádkoznak hozzám, / ezek kilencven százaléka kunyeráló, / azt adjál, Uram, attól ments meg, Uram, / öt százaléka úgynevezett dicsőítés, / ennek nagyobb része nettó talpnyalás, / a maradék meg imának álcázott istenkáromlás... / Hát még ezek a legérdekesebbek. / (csönd; odalép az ágyhoz) / Aludj, fiam. (321.)

(...)

LUCIFER: Mi atyánk, ki vagy a mennyekben!

Az ÚR: Megkérhetnélek, hogy fogod be pofád? Nem lehet ironikusan imádkozni. Azt hiszed, nem értem, hogy amikor igent mondasz, az így nemet jelent? (437.)

IV.

Amikor valamely, a Biblia szövegeivel kapcsolatot létesítő műalkotás e szövegek társadalmi és kulturális kontextusainak újjáalkotására vállalkozik, feltételezhető, hogy befogadásának folyamatában sérül a kollektív vallási identitásformák épsége, és alighanem szükségszerűen felvetődik a szöveg blaszfém mivoltának eshetősége. A Madáchnál még nyilvánvalóan isteni tekintéllyel felruházott Úr személye Esterházy utolsó színpadi művében egy halandóé. Antropomorfizmusai köznyelvi mintákat követnek, s az így megnevezett szereplő időről időre trágár szavakat is mond, például az ötödik jelenetben Luciferhez fordulva: „Te

is az én teremtményem volnál, bazmeg?!” (308.)²⁷ Ugyanebben a jelenetben pusztá hipotézisként is befogadói elutasítást válthat ki a Herceg elmélkedése:

Képzeljünk el egy buta Istent. / Kedves, barátságos, csak éppen butácska. / Nem fog az agya. Néz maga elé. Lassú. / Áll, mint borjú az új kapu előtt. / Megteremtette a világot, és most nem érti. / Hát vagyunk így néhányan... / Nem hiszem, hogy jól járnánk egy ilyen Istennel. / A buta embert a legnehezebb becsapni. / Észre sem veszi. (közönségnek)

Mint egy buta balhátvéd. / Cselezel erre, cselezel arra, / észre sem veszi. / És mi ennek a következménye? / Hát mi? Hát az, hogy a szünetben téged cserélnek le. (307.)

Azzal, hogy művében a folytatódó történelemre való visszatekintés, a nyelvváltozatok alakulására adott reflexió és a jelenkor diskurzív tapasztalata átírja az Istenhez fűződő viszony 19. századi képzetrendjét, Esterházy talán azt is kézzelfoghatóvá teszi, hogy az Istenről való beszéd elegyes nyelvi-kulturális kontextusok és az istenképre is kiható antropológiai meghatározottságok²⁸ közepette tart igényt hiteles és hiteltelen változatainak megkülönböztetésére. Innen nézve talán vakmerőség nélkül megkockáztatható, hogy az isteni elszólások éppen annyira mimetikus alkotóelemei a műnek, mint amennyire realizisztikus – sok

²⁷ Lucifer így folytatja: „Azt hittem, legalább a mennyekben nincs bazmeg. Hát, bazmeg, tévedtem” (308.) – ezzel viszont kettős negációt valósít meg, hiszen a menny dolgaiban, pozíciója értelmében, nincs igaza, abban sem tehát, hogy tévedett.

²⁸ Az Istenre irányuló kérdés biblikus vonatkozásaitól a *Mercedes Benz*ben is elválaszthatatlanok a családi és általánosabban az alapvető antropológiai viszonyok Esterházynál mindenütt döntő jelentőségű szimbolikus tartalmak. Ilyen például a nőiség (mint erotikus bűvölet és fixáció, mint anyaság, mint bölcsességforma, mint a szeretet testi és nyelvi környezete stb.) vagy az apaság (mint alkalomadtán Istennél feljebb való tekintély [vö. 424.], mint fiúi sors és összekötöttség, mint szigor és kiszolgáltatottság, bűn és irgalom, valamint ugyancsak mint a szeretet konstitutív modalitása stb.). A második felvonás tizenhetedik jelenetében felcserélődik a bűnösség szubjektuma: a Gróf (mint Fiú) önkéntelenül magára veszi az Apa vétkét. Előzőleg Lucifer „leplezi le” az Apa árulását: „Mi ez a stilizált latybaty? Milyen 17. század? 1957 és 1980 közt írtam vele jelentéseket a belügynek. Okosan megvártam, amíg magára marad, a magányos ember a legkiszolgáltatottabb. És akkor jövök én! (vigyorog).” (429.) Válaszul a Gróf – kérdőleg és hallgatagon – elfogadja saját felelősségét, amelyre apai intelem figyelmezteti: „APA: Nem érdekel, mit csinálsz. Bármit csinálsz, te mindig gyerek maradsz, és én mindig az apád. (csönd) Bármit, érted?! És mindig, érted?! GRÓF: Bármit?! Igen?! De hát mért beszél így édesapám?! Mit vétettem? APA: Azt neked kell tudnod, mit vétettél. (...) AZ ÚR: Most ez most micsoda most? Mit kavarsz itt, Lucifer? Most akkor a fiú a vétkes? Hogy lesz ebből katarzis? LUCIFER: Nicht mein Kaffee. A katarzis a te bizniszed. Én csak mutatom a dolgokat, színéről, visszajáról. A giccs a te műfajod.” (430.) Az első felvonás kilencedik jelenetében ugyanígy bizonyul szakrális jelentősége folytán felcserélhetőnek a mindent látó Isten ikonográfiai szimbóluma és a nőiség vonzásának szünekdochikus jelölője: „Isten szeme” és a „mágikus háromszög” (amelyre az Úr is „elvarázsoltna mered”). (344–345.)

más szövegegység mellett – az Apa alakjának jellemzése és a róla való megemlékezés számos momentuma.²⁹

Az „Isten szava emberi szó” axiómában megnyíló értelemirányok sokaságára, valamint a nyelv szabad lehetőségei és a vallási normák közti ütközési felületre tekintve a vulgáris mozzanatok megítélése feltehetőleg csekély kritikai jelentőséggel bír, s félrevezetheti az értelmezést, főként mivel a vallási referenciák irányait Esterházy drámájában nem egyik vagy másik színpadi figura szókinccse jelöli ki. Az Úr természetesen nem „maga” Isten alakmásaként, hanem olyan fiktív alakként és egyben nyelvi alakzatként jut szerephez a darabban, amely – túl azon, hogy egy (Isten megfoghatatlanságából kiinduló) nyelvi cselekvéssor operátorait, az alkotót és a szerepet eljátszó színészt jelöli – magába gyűjti az istenkérdéssel konfrontálódó gondolkodás alanyainak nyelvi impulzusait. Az Úr alakjában és alakzatában az Isten távolléte vagy legalábbis különbözősége folytán kitöltetlen nyelvi tér fogadja be az elvben bármely köznyelvi beszélő nyelvhasználatával szolidáris szófordulatokat. *szó, szó, szó – a többi néma csend* című esszéjében³⁰ Esterházy emlékezetes módon járja körül a szépirodalomban előforduló „obszcén szó” kérdését (előrebocsátva, hogy „az öncenzúra a művészet leglényegéhez tartozik”):³¹

Valójában obszcén szó nincs is, csak obszcén összefüggés! (...) Nota bene: előfordul, hogy a szó, a drasztikus szó ki nem mondása teszi a szöveget obszcénné, mert sandává, gusztustalanná változtatja a szó körüli sunyi oldalazásunk.

Az *egészről* van szó, és nem a szavak felosztásáról szalonképesekre és -képtelenekre (...)³²

²⁹ Elegendő pusztán játékos gondolatkísérletként belevágni, majd rögtön az elején belebukni abba a természetesen képtelen s talán leginkább blaszfémiagianús teológiai vállalkozásba, amelynek célja a transzcendencia ténylegesen *saját* nyelvezetének – konstruált és kölcsönzött emberi mondaitól, a teremtett világban s a történelem során elszenvedett erőszak kiváltotta összes affekciótól, a hit- és a hiánytapasztalat valamennyi kifejeződésétől, ezek lehetséges lexikájától *elkülöníthető* szófordulatainak – kiderítése volna.

³⁰ Esterházy Péter: *A kitömött hattyú*, Budapest, Magvető, 1988, 153–165.

³¹ Uo. Az idézet azonban így folytatódik: „Öncenzúrán most nem azt a pusztító és bornírt processzust értem, amit gyakorolunk szerte a világon, hol politikai, hol gazdasági kényszerek miatt – hanem azt az ősi tiltást, hogy van egy olyan terep, ahová nem szabad belépni, hogy van Megnevezhetetlen, hogy van Titok. Titok nélkül nincs művészet.” (153–154.)

³² Uo., 155.

V.

A *Mercedes Benz* nyelvi-poétikai komplexitása kikényszeríti az egész felőli befogadást, amely a részletek frazeológiai otthonosságának, az életműben megképződő „grammatikai tér” önmagát idéző jelenlétének köszönhetően már az első mondattól kezdve megvalósul: a mű eredetisége nem nyelvezetével és motívumaival, hanem a szintézis értelemkonstellációjának sűrűségével okoz meglepetést, és állítja olvasóit vélhetően hosszú távon a megértés feladata elé. Ugyanakkor a történelmi revü szorososan kötődik *Az ember tragédiája* képzetvilágához, amelyben az Úr nem a Biblia, hanem a drámaíró (és kora) nyelvén beszél – de az alapító elbeszéléshez is, amelynek üzenete a bibliai szerzők (és koruk) nyelvváltozataiban és nyelvi konstrukcióiban válik hozzáférhetővé.

A hagyományhoz fűződő viszony Esterházynál köztudottan az alkotó részesedés munkájában realizálódik. A *Mercedes Benz*be egy dialogikusan felépülő, eltérő szociolektusokban előadott értekezés töredéke gyanánt szövődik be a tradíció mibenlétéről való töprengés. Ebben Lucifer a hagyományra való hivatkozás közkeletű formáját, a semmitmondást képviseli, amint az Úr is – óhatatlanul – csak az időtlenségről való spekuláció közhellyé vált formuláira és a játékos képzeletre hagyatkozhat:

ÜGYVÉD [Lucifer]: A gróf, kérem szépen, / a gróf az olyan, mint a napsütés / vagy az eső, / egy kiadós zivatar, / hogy szarrá ázik még az alsógatyánk is. / Nem jó idő vagy rossz idő, / nem nosztalgiazom, ne tessék félreérteni, / hanem... hanem... hanem... / A hagyomány, kérem szépen. / A tra-dí-ci-ó, kérem szépen. / Hagyomány nélkül nem létezik semmi, / se ország, se ember. / Se emberiség.

Az Úr: Szépen beszél. / De nekem például nincs hagyományom, nincs múltam, / vagyok az örök jelen. / Köztünk szólva, az idő a gyengém. / Például ritmusérzék, a ritmusérzésem nulla. / Nulla nullovics. (310.)

(...)

HERCEG [Luciferhez]: Úgy látom, azt hiszed, a hagyomány... / a hagyomány olyan, akár valami tárgy, / amit megszerettünk, ragaszkodunk hozzá, / egy régi, szép tárgy, / egy szekreter, egy hímmzett vánkos, / amelyet nézegethetsz, ha ahhoz van kedved, / vagy bevágod a szekrénybe, a sufniba, a padlásra, / mint régi, semmire se jó kacatot. (323.)

Mit jelent, hogy Isten beszél – amikor nem hallgat –, s hogyha hallgat, mit gondol és miért hallgat? Ha embereken keresztül szól, szava hogyan hallható meg? Esterházy utolsó művei páratlan koncentrációval kérdeznak rá a teológiai gondolkodás alapjaira, a feltételeit alakító történelemre és a mindezeket

értelmező hagyományokra. Istennek az ember ad nyelvet, s hagyományaitól függ, hogy milyet. De mi a hagyomány? A Herceg megszakadó lírai monológja (vagy hagyomány-áriája³³) „A vereség” című, 2014-ben közölt publicisztikai írás fejtegetését parafrazeálja: „Az örökség lehetne az önismeret tükre, de nincs örökség. Bizonytalan turkálás van a régi holmik közt, azt gondolva, ez a hagyomány. (...) a hagyományom nem egyenlő velem, én az a munka vagyok, amit ezen a hagyományon, ezzel a hagyománnyal elvégzek.”³⁴

Ugyanez a definíció már egy valamivel korábbi székelyudvarhelyi beszélgetésben is megfogalmazódott: „...többfajta hagyomány van, és ez nem valamilyen szép tárgy, amit időnként megnézünk, és úgy tekintünk rá, mintha ez lenne az összetartó erő. A hagyomány munka, dolgozás. Nem olyasmi, amiből ki lehetne lépni, ebbe az ember beleszületik, s kezd vele valamit, ha tud.”³⁵

Esterházy színpada látszólag egyetlen ponton sem érintkezik a prófétai megjelenítésre emlékező, késő modern cselekvő színházzal. Drámáiban az Istenről való beszéd idézetként való ismétlődései önmagukat és a kezdeti Szó megismételhetetlenségét jelölik. A *Mercedes Benz*-ben az ima „szent merészsége és intimitása”³⁶ is hangzó és írásos médiumokon keresztül, a zene, az artikulátlan vagy fogyatékosan artikulált hang és az ezeket magában foglaló nyelvi fikció közbeiktatásával, magában a megalkotás munkájában (a „dolgozásban”) közvetítődik: „[GRÓF:] A kacagás a végén... Erős és rémült, és mégis vidám, kicsi nevetés. Hallhatnánk újra? (Luciferhez) Nem tőled. (Joplin-nevetés)”. A *Hét utolsó szó* Prófétája nem Isten szavát mondja és nem kijelent, hanem dadogva kérdez:

Ne-ne-nehéz ha-ha-hallelujázni
h-h-ha nincs Isten
ha nincs I-i-isten
nehéz hallelujázni
va-va-vagy va-va-van
de-de-de- vi-vi-vitatéma
de-de-de kizárólag a tiéd.
Mi-mi-mindenkinek külön Istene van

³³ Vö. Esterházy Péter: *Bevezetés a szépirodalomba*, Budapest, Magvető, 1986, 244. („Ottlik-ária”) és 306. („a nyelv-ária”).

³⁴ Esterházy Péter: *A vereség*, *hvg.hu*, 2014. december 26. http://hvg.hu/itthon/201451_esterhazy_peter_urizalasrol_hagyomanyokrol (Letöltés: 2014. december 27.)

³⁵ Barabás Blanka: A vesszőtől a párbeszédig [idézetek Esterházy Péter, Mészáros Sándor és Murányi Sándor Olivér székelyudvarhelyi beszélgetéséből, 2013. november 28.], *Irodalmi Jelen*, 2013. december 1. <http://www.irodalmijelen.hu/2013-dec-1-1925/vesszotol-parbeszedig> (Letöltés: 2017. március 16.)

³⁶ Vö. Pilinszky János: *Iszákosok utcája*, in uő: *Publicisztikai írások*, Budapest, Osiris, 1999, 244.

és a-a-akkor mi-mi-mi köze van az
én
Istenemnek
a te
I-i-istenedhez?³⁷

A bibliai teofániáról szólva Visky András arra is felhívja a figyelmet, hogy „a Láthatatlan megjelenése a Láthatóban tragikus mozzanat”,³⁸ hiszen a Törvényadó megjelenése sohasem önmagában megragadható vizuális és akusztikai jelenség: a próféta beszéd és a cselekvés akarva-akaratlanul csak önmagát teheti hallhatóvá és láthatóvá.³⁹ Ez a tragikus mozzanat, a tiszta közvetlenség akadályá teszi azonban lehetővé, hogy a szakadatlan kérdésből kihangzó „kicsi nevetés” ugyanúgy katartikusan, s az alapító textus ígéretére adott válaszok történetének valódi eseményeként szólaljon meg, mint a prófécia dadogása.

³⁷ Esterházy: *Drámák*, 223.

³⁸ Visky: *Prófétai dramaturgia*, 4.

³⁹ Vö. Jn 20,29: „boldogok, akik nem látnak, és hisznek”.

TÜZFIÚSÁG IWAN GOLL KÖLTÉSZETÉBEN

KOCZISZKY ÉVA*

Olvasom a *Zeit* karácsonyi kultúrrovatában, mely műveket tartanak jeles személyiségek olyanoknak, amelyek megváltoztatták az életüket vagy legalábbis a látásmódjukat. A válaszként felsorolt huszonhat rendkívül különböző mű között egyetlenegy vers sincs. Mintha még csak ellentmondásra vagy vitára sem méltatnánk ma Platón markáns tételét a *Politeiában*, mely szerint egy állam jólétét a költészethez fűződő viszonya határozza meg. Azt persze azért még tudjuk, hogy Platón hivatkozott állítása egy nagyon is ambivalens viszonyt takar, éspedig nemcsak a líra, de általában az irodalom iránt. Nem csodálkozhatunk azon, hogy a modern költészet meghatározó alakjai – gondoljunk csak Hölderlinre, Rimbaud-ra vagy Eliotra – kérdésessé tették a költői megszólalást magát, illetve annak értelmét: „Mire való a költő ínséges időben?” (Friedrich Hölderlin).

Jelen ünnepi kis írás azonban nem feszegethet ilyen nagy kérdéseket. Csupán egy jószerével feledésbe merült, két nyelven író avantgárd költőt kíván a fenti kontextusba bevonni, Iwan Gollt.¹ Röviden be szeretném mutatni, hogyan gondolkodott Goll a költészet feladatáról és hatáiról, hogyan próbálta meg a hagyományokkal – elsősorban saját zsidó és keresztény hagyományával – szembeállítani azt az „elementáris” költészetet, melyet rövid pályája során különböző módon értelmezett és más-más nevekkal illetett, míg végül „reizmusként” proklamálta.

Goll lotharingiai zsidó család sarjaként francia iskolába járt, az anyanyelve is feltehetőleg a francia volt, mégis, mind korai, mind kései költészetében német nyelven ír. A „korai” és „kései” költészet elnevezések azonban ebben

* Germanista, irodalomtörténész. A Pannon Egyetem Germanisztikai és Fordítástudományi Intézetének tanára. Kutatási területe: német költészet, klasszikus antikvitást kutató diszciplínák tudománytörténete, az antik kultúra jelenléte a modern korban, költészet és filozófia közös diskurzusai.

¹ Ebben a tanulmányban Iwan és nem Yvan Gollként írom a költő nevét azon okból, hogy német költőként a w-t használta, és francia publikációiban nevezte magát Yvannak. Egyébként ismeretes, hogy a Goll név maga is felvett, írói név.

a kontextusban nem is igazán helytállóak, mert Iwan Goll mindössze ötvenkilenc éves volt, amikor 1950-ben leukémiában meghalt. Az I. világháború alatt Zürichben Tristan Tzara, Francis Picabia és Hans Arp köréhez tartozik, majd a 20-as évektől Goll Párizsban valóban a művészi lehetőségek centrumában él, szinte mindenkivel barátkozik, aki számít, Apollinaire-rel, Aragonnal, majd később súlyos konzekvenciákkal terhes barátságot köt Paul Celannal.

A kultúra csillogó világvárosát és ezzel együtt Európát a maga egészében mégis betegnek tekinti, melyet egy vírus, az „eurokokkus” fertőzött meg. Ez a vírus kifulladásal, végletes unalommal és érdektelenséggel támadja meg a beteget, létrehozza a nihilizmus társadalmát. Goll *Eurokokkéje* így módon bizonyos rokonságot mutat a német expresszionizmus, illetve Valéry és Gide apokaliptikus kultúrpresszimizmusával. A német költő kritikai pozíciója azonban lényegesen különbözik az említettekétől: ugyanis Goll a zsidó és a keresztény hagyományt teszi felelőssé a nyugati kultúra mintegy inflációs papírként történő nivellálódásáért. A *Noémiban* (1916) az ótestamentumi Naomi modern beszédmaszkját ölti fel, a hazátlan özvegyét, aki ezúttal hiába keres otthont a saját népe között. Miközben Goll más lírai éneje „belevacognak a mindenségbe”, s rezignáltan konstatálják, hogy „nincs tehetségük Európára”, addig Noémi olyan ótestamentumi prófétanő, aki a bibliai anyák, prófétanők és királynék sorsközösségét hordozza magában, s gyászolja Izrael „ingatag hegyét” (verwitterndes Gebirg), „vén gleccserét”, amely kihűlt szívvel figyeli az ég folyamatait. S mint a legtöbb bibliai prófécia, Noémi is hirdeti a jövőbeli „újjászületés” (Neugeburt) lehetőségét, mely Izrael szellemiségéből fakad:

Hör Israel!
Dein Geist ist die glänzende Neugeburt,
Dein Geist ist der alte Gott,
Zum Sohne der Menschheit verjüngt.²

Prózafordításban:

Halld, Izrael!
Szellemed a ragyogó újjászületés,
Szellemed a régi Isten,
Az emberiség fiaként újjászülve.

² Goll verseit az alábbi kiadásból idézem: Yvan Goll: *Die Lyrik*, hrsg. Von Barbara Glauert-Hesse, Bde I-IV., Berlin, Argon Verlag, 1999.

Goll tudtommal először itt használja a megújító *fiúság*, sőt az újjászületés metaforáját, merészen a zsidóság, sőt az egész emberiség megújulására. Ez a metafora nagyobb szünetekkel végigvonul majd a költészetén. A zsidó prófétanő proklamációjával rokon egy másik versben a „vigasztaló” névtelen tette, egy barbáré, aki bevetődik Franciaország egyik nagy katedrálisába. A rideg, egy halott istenre utaló, élettelen térben ez a barbár lesz az, aki magára veszi az embernek a „föld legmélyebb mélyéről feltörő panaszát”, az istenhiány kétségbeesett kiáltását, ezzel megnyitja a dómot Isten hangjának alázuhogására.

Ez az egyén, akit a vers „dobbantónak” nevez, nyilvánvalóan egy olyan „barbár”, akiben Goll a megfáradt európai kultúra megújítóját remélte: „Jöjjetek, barbárok, szkíták, négerek, indiánok, és dobbantsatok” – írta egyik ars poeticus esszéjében („Az önmagáért való szó. Egy poétika kísérlete”).³ A barbár vigasztaló toppantása, lázadása az üresség ellen, mély panasz, mellyel Isten hiányzó helyét siratja az egykor szakrálisnak tartott térben, egy epifánikus szó erejéig áttöri a falakat.

Végezetül a harmadik, ebben a kontextusban tárgyalandó beszédmaszk az Új Orpheusé, melyet Iwan Goll jó nyolc évvel Rainer Maria Rilke *Orpheuszonettjei* előtt formált meg. Goll ars poeticus ciklusában még tovább éleződik a kérdés: Mennyiben válhat a költészet a szakralitás eseményének terévé, illetve médiumává? Goll Orpheusa ugyanis – a szürke metropoliszok utcai zenésze, a hátsó udvarok kintornása, az éjszakai mozik és párizsi lebujok szórakoztató muzsikusa – egyszersmind „a művészet istene” is, egy „keresztény Orpheus”, akinek melódiáit „Isten komponálta”:

Morgens, im kalten Korridor, zwischen aufgestülpten Stühlen, trällerte ihn der rote Pikkolo.

Es war der Schlager der Welt, vom großen neuen Frühling kündend. Aber die Menschen dachten nicht, daß er von Gott komponiert war. (...)

Die Menschen im schwarzen Tunnel des Kinos hörten ihn nicht. Der Ventilator sumnte wie eine tolle Fliege darüber.

Fordítás:

Reggel, a hideg folyosón, feltornyozott székek között, a vörös pikkolójával trillázott.

³ Die Neue Rundschau 32. Jg. 1921, S. 1082–1085.

A világ slágere volt ez, a nagy új tavaszt hirdette. Az emberek azonban nem gondolták, hogy ezt Isten komponálta. (...)

A mozi sötét alagútjában nem hallottak semmit. A ventilátor tébolyult légyként zümmögött.

Orpheus, a nagyvárosi művész-messiás missziója, a „nagy új tavasz hirdetése”, nem talál halló fülekre. A ciklus záródarabja azonban, melynek *Abszolúció* a címe, egy „millenarista” – az ezeréves birodalom eszmeiségét felelevenítő – fordulattal él. A vadonba visszahúzódott Orpheus visszatér a harmadik évezredben, s énekel a kegyelemről, a megtérésről és a bűnök bocsánatáról:

Orpheus sang.

Die Menschen haben sich alle geöffnet. Die Kathedrale schimmerte von fließendem Blut. Durch Kleid und Hemd zeigte ein jeder seines Herzens leuchtenden Gral.

Fordítás:

Orpheus énekel.

Az emberek mind megnyíltak. A katedrális csillogott az aláfoló vértől. A ruhán és az ingen keresztül mutat rá mindenki szívének világító gráljára.

A művészet feladata, írja Goll, nem változott, mindig ugyanaz: „hogya a szegény, kereső, vágyakozó szellemet érzéki képek tarka sokaságával kielégítse, mert erre szüksége van az embernek az élethez mindaddig, amíg Istent meg nem ismerte”. Noha Goll expresszionistaként indult, hamar eljutott odáig, hogy levetkőzzön mindenfajta vallásos rajongást, s költészetét megtisztítsa a pátosztól. A fentebb idézett programhoz Goll hozzáteszi, hogy a költészetnek – feltehetőleg az említett helyzetéből fakadóan – szükségképpen kettősnek kell lennie: Isten felé mutat, de tőle el is. Benne van az Istenre mutató krisztusi, ugyanakkor az antikrisztusi is, vagyis az önfelmagasztaló, az önistenítő, az önmagára mutató, sőt a lázadó attitűd is. A költészet tudja, írja Goll a 20-as években, hogy „a világ kihűl metafizika nélkül”, és előszeretettel leplezné azt, hogy a vallások helyére igyekvő ambíciójában rejlik valami eredendően hamis és hazug. Feltehetőleg ezek a dilemmák is készíthették Gollt arra, hogy az Új Orpheus 1917-es francia, majd 1924-es újabb, tragikomikusra hangolt német változatát még jobban lecsupaszítsa, egy hamis metafizikától megfosztva „érzéki képek tarka sokaságává” tegye.

Egyik Paula Ludwignak írt levelében Goll azt állítja 1938-ban, hogy ő egy „egészséges zsidó”, s ez egyben azt is jelenti, hogy „egy beteg európai”. Egészségesnek lenni, folytatja, talán azt jelenti, hogy „visszatalálunk a földre”, az élet minden heroizmustól mentes egyszerűségéhez. Később ezt az új poétikát reizmusnak, a dolgokhoz visszataláló költészetnek is nevezte. A korai és a kései korszakot azonban sok minden össze is kapcsolja, például az elementárishoz való viszonya. Ez a kései elementaritás azonban sokkal kevésbé féktelen és önromboló: poétikai célja sokkal inkább egy olyan deklaratív nyelv megalkotása, amely leválva minden kommunikatív funkciótól, magát mutatja fel. Ez a poétikai törekvés egyszersmind új lírai szubjektumot kíván, melyet a „fiúnak” nevezhetünk. Ez a „fiúság” abban különbözik lényegesen a korai költészet fiúságmetaforájától, hogy először is nem metafora, hanem egy új lírai identitás, másodsorban azért „fiúság”, mert a korai korszak apa nélküli fiúságával ellentétben ez a fiú az apához való viszonyában nyeri el az identitását.

Geburt des Feuers

Feuervater

Gib mir meine Feuersprache

Feuerfleisch

Anbruch innersten Verwandlung

Feuerharfe meiner frühen Schmerzen

Feuerfisch meiner Begierden

Magres Feuer der Revolten

Rosenfeuer meiner Dome

Nacktes Feuer meines Weinbergs

Feuerrabe

Friß die Reste des Vergessens

Feuerfuchs lass die wahren Wälder glühen

Feuerzahn in meinem Muskel

Feuerruf in meinem Ohr

Feuerengel dieser Erde

Feuervater
Segne deinen Feuersohn

Tagolt nyersfordításban:

A tűz születése

Tűzatya
Add nekem a tűznyelvemet

Tűzhús
Benső átváltozás kezdete

Tűzhárfája korai bánatomnak
Tűzhala vágyaimnak

Sovány tüze lázadásaimnak
Rózsatüze dómjaimnak
Pőre tüze szóleimnek

Tűzholló
Emészd fel a feledést
Tűzróka perzseld fel a valós erdőket

Tűzfog az izmaimban
Tűzkiáltás fülemben
Tűzangyala ennek a földnek

Tűzatya
Áldd meg a te tűzfiadat

A fordítás alább még kommentálandó esetlegességei mellett az én olvasatom abból indul ki, hogy a cím többszöri olvasás után is enigmatikus marad: Mit jelentsen az, hogy „A tűz születése”? A tűz bizonyára nem születik, sem ha heraklitikusan őselemnek fogjuk fel, sem semmilyen biblikus vagy mitikus kontextusban. Ha a „születés” szónak van valami relevanciája a versszövegre, akkor azt csak abban láthatjuk, hogy egy viszony születik meg a „tűzatya” és a „tűzfiú” között. Hazatalálás az őselem, az örök tűz elementumában?

„Minden dolog adott szép rendje, azonos mindenben, ... mindig volt, van és lesz: Tűz, örökké eleven, mérték szerint fellobbanó s (ugyanezen) mérték szerint kialuvó” – mondja Hérakleitosz 62. fragmentuma. A hérakleitoszi *tűz* poétikai lehetőségei más verseiben is foglalkoztatták Gollt, egy helyütt a tűzlángot „Hérakleitosz tanítványának” nevezte, melyet a lírai én az „atyák házába” vezet vissza. A tűz a költő számára ebben az idézett versben antidotum, *pharmakon* az európai betegséggel szemben, Ázsia ajándéka. Ez a minden dolgot átható örök elevenség, amiben benne rejlik a tűz kettős természete, mindent átizzító, megvilágító és ugyanakkor mindent megemésztő, elpusztító volta ragadhatta meg Gollt is. A vers egy megszólítással kezdődik:

Tűzatya

Add nekem a tűznyelvemet

Ezzel egyszersmind párbeszéd szövődik a tűzatya és a tűzfia között. Az előbbi mibenléte, kiléte teljesen enigmatikus, nem értelmezhető az elem „megszemélyesítéseként” – az ilyesmi teljesen idegen Goll költészetétől. A dialógus egy közös nyelvet igényel, a tűz nyelvét.

A verssorokban formálódó tűznyelv egyik sajátága azon szóalkotások sora, melyek mind magukban foglalják a „tűz” szót: „tűzhal”, „tűzholló”, „rózsatűz”, írtam a tükörfordításaimban, noha ezen szavak egy része lexikálisan létezik. Az említettek egy valós halat, illetve madárfajtát jelölnek, a „rózsatűz” pedig egy szertartás neve, mellyel tavasz idején ki kellett űzni a templomokból a telet, annak minden ridegségével és élettelenységével együtt. A vers nyelve tisztán nominális, csak a kezdő és a záró sorok dialogikus megszólításai tartalmazzanak igei imperativusokat. Ismeretes volt már, noha mindig újra feledésbe is merül, hogy Iwan Goll volt az, aki német nyelven először abszolút metaforákat alkotott, s a versbeszédben a szó abszolút izolálására törekedett. Kései poézise csak kiérlelte ezt a már a tízes években kikísérletezett poétikát. A kotextusából kiemelt, izolált szót Goll „szikrázó szignálnak” nevezte, amely a lélek asszociációi között oszcillál: az egyes szavak úgy villannak fel, mint „égő gyufaszálak” az őket körülvevő „koromsötét éjszakában”.

A tűzszavak genitivusos metaforái is izolált nevek, együttesen pedig egy kettős ismétlődésszerkezetet alkotnak. A „tűz” előtag tízennégszer ismétlődik. Ez már önmagában nagyon merész repetitio. Ehhez járul a német nyelvű szövegben jobban követhető birtokos névmás – (mein): „enyém” – hétszeri ismétlése. Ezek nyomatékosítják, hogy a tűzdogokkal való önmegjelölés a lírai szubjektum identitásának – szenvedélyeinek, vágyainak, emlékeinek stb. – megjelölései. Részletes vizsgálódásra jelen kotextusban nincs módunk, ezért

kizárólag a sorrendre figyelmeztünk, arra a vonalra, ahogyan a „tűzhústól” elindulva (Feuerfleisch) a „fájdalmakon” (Shmerzen) és „vágyakon” át (Begierden) végül a „fülig” jutunk el (Feuerruf in meinem Ohr), addig a fülig, amelyik hallja a „tűzkiáltást”, a „tűzangyal” hívását. A test-lélek e rekeszein való végighaladással ugyanis a versbeszéd egy fordulatot vesz: mindeddig arról volt szó, mi konstituálja a beszélő szubjektumot, mivel azonosítja magát, mely tűzdogok az övéi (mein), most azonban egyetlenegy „tiéd” (dein) lép a hétszer ismételt „enyémek” helyébe:

Tűzatya

Áldd meg a te tűzfiadat

Nem tudjuk, ki a tűzatya, annyit tudunk róla, hogy van egy fia, a szenvedő ember, és képes azt megáldani. A párbeszédből ima lesz.

Az atyához és az atyákhoz való kötődés tematikája Goll kései verseiben sem jár együtt semmiféle tradíció igénlésével, visszaállítási vágyával vagy közösségtudattal. Gollt most is az ember foglalkoztatja a *Biblia* alakjaiban, például Jóbban. A Jób-versek kéziratosan maradtak ránk, számos lezáratlan variánsban. Ezen fragmentumokban közös, hogy a végletes szenvedés állapotából szólal meg bennük a lírai én, de az ótestamentumi alakkal ellentétben nem panaszol, nem vádol, nem kér. A beszélőt egy olyan tudás, sőt bölcsesség hatja át, amely nemcsak a szenvedő alanyon, de végül az emberin is túlmutat.

A *Jób énekei* egyben az utolsó vers, melyben Goll visszatér a „halld Izrael” profetikus megszólító formulához:

Höre Israel

Ich bin das Zehnbrotebaum

Ich bin das Feuerbuch

Mit den brennenden Buchstaben

Ich bin der dreiarmlige Leuchter

Von vielwissenden Vögeln bewohnt

Mit dem siebenfarbenen Blick.

Nyersfordítás:

Halld Izrael

Én vagyok a tízkenyérfa

Én vagyok a tűzkönyv
Lángoló betűkkel

Én vagyok a háromágú lámpás
– sokat tudó madarak fészke –
a hétszínű tekintettel.

Háromszor kell Izraelnek meghallania a tanúságtételt: „én vagyok”. Első olvasásra persze természetesebb és megszokottabb lenne, ha arra figyelnénk, hogy kinek vagy minek nevezi magát a beszélő. A versbeszéd ilyenfajta hangsúlyozásának azonban ellenáll a metaforikus azonosítás, melyet amúgy is igen nehéz értelmezni, hiszen mit is jelent az, hogy „Én vagyok a tűzkenyérfa”? Nemcsak azért kérdéses egy ilyen olvasat, mert igazából nem tudjuk, mi is az a „tűzkenyérfa”, hanem főleg azért, mert egy deiktikus beszédmódról van szó: a beszélő önmagára mutat az „én vagyok” veszélyes nyelvi formulájával. Veszélyesnek nevezem ezt a formulát, a blaszfémia határán áll, hiszen az Ószövetségben Isten – az égő csipkebokorban megjelenő Jahve – mondta magáról, hogy „vagyok, aki vagyok” (2Móz 3,4), majd János evangéliumában Jézus használta ezt a formulát személye kinyilatkoztatásához: „én vagyok” (Jn 18,5). Olyan merész nyelvi gesztussal él itt Goll, mint eddig talán soha, s a költészet deklaratív erejét, ami a költői szubjektum önmegnevezésében rejlik, az isteni önmegmutatkozásával rokonítja. És ha ez a rokonítás hamisan hangzik, akkor a vers jobbik esetben egyszerűen nem igaz, rosszabb esetben még nevetségessé is válik, ami a vallásos versekkel oly gyakran megesik.

Háromszor hangzik el, hogy „én vagyok”, és az, aki ebben megmutatkozik, már nem az a Jób, aki az elhagyatott, beteg, szenvedő ember. Valaki más mutatkozik meg benne vagy őáltala, akire az én vagyok abszolút deklarációja rámutat: az abszolút ember, aki több, aki más, mint általában az ember. Csak az Emberfiára mutathat rá a tűzkenyérfa, az élet tűzkönyve a lángoló betűkkel és a háromkarú (tehát a menórával nem azonos) gyertyatartó a hétszínű tekintettel. A bölcs madarak lakhelyeként az életfát asszociáló gyertyatartó a Jelenések képi világából merít. Hétszínű a tekintete, akárcsak a Jelenések 1,13-ban a hét gyertyatartó között megjelenő Emberfia tekintete. A színek hetes száma pedig a szivárvány hét színét idézi, ami a teljesség, a fehér fény teljes színiskálája, s egyben a legerősebb jel is volt Isten és ember szövetségére a vízőzön után.

A vers utolsó szava: „tekintet” (Blick). Hová tekint a beszélő a „hétszínű tekintettel”? Még mindig a megszólított Izraelre, vagy valami túlannra, ami túlmutat a beszédssituáción, valami még láthatatlanra, az örök életre?

KREATÍV ÍRÁSGYAKORLATOK A TERMÉSZET ÉS A KULTÚRÁK KÖZÖTT¹

—◀▶—
BERSZÁN ISTVÁN*

A Terepkönyv-táborok az elmúlt tizenöt évben turistaforgalomtól félreeső, hegyi sátor táborban zajlottak, és a történések ritmikai dimenzióiba vezető figyelemgyakorlatok révén váltak kísérleti írássá, olvasássá.² Az irodalom mozgásterait vizsgáló gyakorláskutatást 2012 óta kapcsolom a kiegészítő, felcsavarodott dimenziókat tételező húrelmélethez, s ez lehetővé teszi, hogy a természet és/illetve a kultúrák közötti „fordításokat” a kiegészítő ritmikai dimenziók közötti, valós idejű átjárásként, ennek hiányában pedig idővetületekként közelítsük meg.

Már Cs. Gyimesi Éva³ elsőéves tanítványaként egyszerre érdekelt és bosszantott az irodalomelmélet. Ma is elképeszt, hogy miközben az irodalomkutatás minden lehetséges szubsztrátumot és kontextust tüzetesen megvizsgál – a tudattalan működését, a nyelv struktúráit, a szövegaktivitást, a társadalmi energia áramlását, technológiai médiumok működését, sokféle kontextuális függőséget, hálózati törvényszerűségeket, neurobiológiai folyamatokat stb. –, megfigyelni látszik az irodalmi írás és olvasás gyakorlásáról: arról, hogy mi történik *velünk* (nem csak az idegpályáinkkal és a szóba jöhető kontextusokkal) azokban a mozgásterekben, ahová kizárólag a figyelemgyakorlataink révén kerülhetünk. Pedig egy vers rendkívül intenzív történéseinek a ritmusába sem drága belépőjeggyel, sem elit egyetemeken szerzett oklevéllel, sem

¹ Elhangzott a VIII. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus *Kreatív írás szimpóziumán*, 2016. augusztus 22–27., Pécs.

* Irodalom- és gyakorláskutató, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem, BTK, Magyar Irodalomtudományi Intézetének docense. Gyakorláskutatást megalapozó *Terepkönyve* a Visky András vezette Koinónia Kiadónál jelent meg, azóta folyik köztük a vita az irodalmi gyakorlatok mozgásterairől.

² A gyakorlatok leírását lásd Berszán István: *Terepkönyv. Az írás és olvasás rítusai – irodalmi tartamgyakorlatok*, Kolozsvár, Koinónia, 2007.

³ Cs. Gyimesi Éva (1945–2011) a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Tanszékének professzora, tanszékvezetője. *Teremtett világ* című irodalomelméleti munkája (Bukarest, Kriterion, 1983; Budapest, Pátria Ny., 1992) a szakma egyik magyar csúcsteljesítményének számít.

ismerettséggel, sem statisztikai előrejelzések vagy bonyolult számítások révén nem juthat senki, hanem csak egyetlen módon: ha az olvasás idejében sikerül belegyakorolnia magát azokba a figyelemgesztusokba, amelyekre a vers írás-gyakorlata késztet. Nem a technikai médiumok konkurenciája szorítja ki az irodalmat; leginkább azért nem olvasnak ma sokan, mert senki sem tanítja meg őket úgy figyelni, hogy egy írásművészet figyelemgyakorlatainak a ritmusaiba kerülhessenek. A veszteség elképesztő: sokkal szűkebb mozgásterekben élnek le az életüket. Néhány kulturálisan domináns figyelemgyakorlatból alig mozdulnak ki évtizedeken át, úgyhogy távolságokat legyőző korunk gyermekei *gyakorlatilag* a legotthonülőbb fajták a pleisztocén szavanna óta.

Ahogy elkezdtem kutatni az irodalmi írás és olvasás figyelemgyakorlatait, hamar rájöttem, hogy ezt nem lehet csak az íróasztal mellett művelni, s olyan kísérleteket találtam ki, amelyek nemcsak hozzáférhetővé teszik a figyelem gesztusait, hanem segítenek is megtanulni sokféleképpen figyelni. Ezekből lettek a *Terepkönyv-gyakorlatok*, melyeket a Kássonoktól Budapestig, Pécsig, Firenzéig, Jvääskyläig, vagy a nagyvisnyói Hello Wood Fesztiváltól a Bonchidai Napokig nemcsak bölcsészhallgatókkal, hanem építészekkel és más szakterületről érkező résztvevőkkel is kipróbáltunk. Legintenzívebben azonban az Erdélyi-szigethegység egyhetes Terepkönyv-táborában zajlottak ilyen kísérletek, legutóbb 2016 májusában Pádison. A Fehér Kövek (Vlegyásza-hegység) alatti 2015-ös táborunkban volt egy szakács, aki egyformán jól ért a nagybani főzéshez és a filmezéshez, rendezéshez: Lakatos Róbert, a Sapientia Erdélyi Tudományegyetem film szakos tanára, dokumentumfilmek és játékfilmek operátöre és rendezője. Ő vette fel és szerkesztette meg a huszonegy perces *Terepkönyvlapok*⁴ című filmet, ahol láthatunk néhány, többnyire szavak nélkül zajló írás- és olvasásgyakorlatot. Úgyhogy ezek az írás- és olvasáskísérletek jártak már *között*: a kultúra és a természet között, vagy az építészet, a film és az irodalom kultúrája között, illetve nemzeti kultúrák között is, különösen a finnországi csapatban, ahol egyszerre voltak kínai, kanadai, spanyol, német és finn résztvevők.

Lássuk, mi derül ki gyakorláskutatás közben a kultúrák közöttéről, illetve a kultúra és természet közöttéről. Induljunk ki abból, amit korábban állítottunk: egy vers vagy elbeszélés rendkívül intenzív történéseinek ritmusába csak úgy juthatunk, ha az olvasás idejében sikerül belegyakorolnunk magunkat azokba a figyelemgesztusokba, amelyekre az írásgyakorlat azáltal késztet, hogy a vers vagy elbeszélés írásművészetének mozgásterében/mozgástereiben

⁴ *Terepkönyvlapok*, operátór: Lakatos Róbert, forgatókönyv: Berszán István, 2016. A filmen a következő gyakorlatok (részletei) láthatók: *A hídlábak és az utas*; *Terepkönyv*; *Arcolvasó*; *Az olvasás kockázata*; *Maradj a cipőidben*; *Szerezz, olvass egy érzékeléspoémát*.

ilyen figyelemgesztusok történnek. Különben, akárcsak Platón gondolati barlangkísérletének foglyai, megmaradunk kevesebb vagy más kiegészítő ritmikai dimenziókkal rendelkező mozgástereinkben, ahol legfeljebb egy erősen torzító és/vagy súlyos veszteségekkel járó idővetületét követjük a verstörténésnek/elbeszéléstörténésnek.⁵ Irodalmi írás és olvasás közben tehát gyakorlati kapcsolatot teremtünk ritmusokkal, avagy történések ritmusaira hangolódunk. A gyakorláskutatót ezeknek a történéseknek a ritmikai dimenziói érdeklik – a gyakorlatokat egymástól megkülönböztető mozgásterek, amelyekben és amelyek között tájékozódunk kell. Nemcsak írás és olvasás *közben*, hanem a mindennapi gyakorlati tájékozódás *közben* is: délelőtt előadást tartok az egyetemen Badiou-ról és Rancière-ről, hazafele menet biciklizem vagy autót vezetek, otthon a hétéves fiammal kardozunk, gombfocizunk vagy lárteniszezünk, aztán húrelméletet olvasok, hétvégén hegyet mászom, eső után is papír nélkül rakok tüzet, és fegyvertelenül lopakodom szarvasok vagy medve után, minél közelebről. Nagyon eltérő ritmusok ezek: Rancière-től a vadászatig, az egyetemi előadástól a gombfociig. Hogyan járunk át ezek között, illetve mi történik a mindennapok gyakorlati tájékozódása során, és/vagy az írás és olvasás idejében?

A kutatásban nemcsak ihletet, hanem szakmai segítséget is merítettem a kortárs fizikából.⁶ Nem a társadalomtudományokban is hódító hálózatelméletből,⁷ mivel az megpróbálja úgy tüntetni fel, hogy egyetlen komplex térben, a hálózati térben történik minden, ami történik, s ennél fogva abban is kell összefüggenie mindennek. Az ilyen komplexitás vizsgálata közben a hálózatelmélet a kapcsolatokkal egyszerűsít: csak pontok és élek érdeklik, vagyis számára csak hálózati kapcsolatok (inkább viszonyok) léteznek, mert nem figyel a kapcsolatteremtés gyakorlati sűrűségére. Számára mindegy, hogy a sejtfehérjék reakcióiról, az interneten navigálók szokásairól vagy barátságokról van szó, márpedig más az ideje a reakciók működésének, más az ideje az internethasználatnak, és más az ideje a közös mozgástérben való találkozásnak. A húrelmélet⁸ azért fontosabb

⁵ Platón „barlanghasonlatát”, melyet nem kívánok retorikai vetületére korlátozni, s ezért inkább kísérletnek tartom, lásd Platón: *Állam*, ford. Szabó Miklós, Hetedik Könyv, 514a–518b. In Falus Róbert (s. a. rend.): *Platón összes művei*, 2. köt., Budapest, Európa Könyvkiadó, 1984, 455–462.

⁶ A gyakorláskutatás és húrelmélet itt röviden összefoglalt kapcsolatáról bővebben: Berszán István: *Complexity and Spaciousness – Networks, Strings, and Spaces of Motion*, *Comparative Literature and Culture*, 18.3 (2016). (Megjelenés előtt.)

⁷ Barabási Albert-László: *Behálózva – A hálózatok új tudománya*, Budapest, Magyar Könyvklub, 2003; Barabási Albert-László: *Villanások. A jövő kiszámítható*, Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2010.

⁸ Brian Greene: *The Elegant Universe: Superstrings, Hidden Dimensions, and the Quest for the Ultimate Theory*, New York, W. W. Norton, 2003 [1999].

számomra, mert sokkal radikálisabban meghaladja a háromdimenziós teret, mint a nem euklidészi geometria vagy Einstein idő- és térgörbületei. Theodor Kaluza kezdeményezése nyomán⁹ nemcsak kiterjedt (végtelenül meghosszabbítható), egyenes dimenziókat feltételez, hanem jószerével végtelen, mert hihetetlenül sokféle formájú, felcsavarodott kiegészítő dimenziókat is. Ez pedig párhuzamos terekhez, sőt, párhuzamos univerzumokhoz is vezethet, amelyekben nem feltétlenül ugyanazok a törvényszerűségek. Az ilyen sokféleség messze tágasabb annál a komplexitásnál is, amely egyetlen, bonyolult viszonyokat átfofó térben akar minden történést összefüggésbe hozni. A kvantummechanikai jelenségek furcsaságai abból is adódhatnak, hogy a háromdimenziós geometriai térben akarjuk kiszámítani azt, ami akár tízdimenziós terekben történik. Lehet, hogy egy elemi részecske sokkal több irányba mozdulhat, mint ahányat a klasszikus koordináta-rendszerünkben követni lehet.

Érdekes, hogy mindezek ellenére a húrelmélet is megőrzi az egyetlen, kiterjedt idődimenziót. Itt kapcsolódhat a gyakorláskutatás a fizikához: arról akarom meggyőzni a fizikusokat, hogy számoljanak a ritmikai dimenziókkal is mint a történések kiterjedt fizikai vagy történeti idődimenzióját kiegészítő, felcsavarodott idődimenziókkal. Az idő ugyanis nemcsak mérhető tartam, hanem kiszámítható és nem kiszámítható ritmus is. Ezért az a javaslatom, hogy az idő fizikai elgondolásában is mondjunk le az *egyenes* kizárólagos irányáról, és vegyük fontolóra, hányféle irány lehetséges az időben. A gyakorláskutatás szerint az időbeli irány mindig valamilyen mozgásritmus, az irányváltás pedig ritmusváltás. Tehát a bolygók forgása, a hullámok terjedése és a hurok rezgése nemcsak ugyanabban a kiterjedt idődimenzióban, hanem eltérő ritmikai dimenziókban is történik. Ebből kiindulva az is értelmes gyakorlásfizikai kérdés, hogy hányféle irányba mozdulhat a figyelmünk. Hiszen nemcsak térben irányulhat valamire. Annyi felé fordulhat, ahány ritmusra hangolódik. Ezért vagyunk képesek időbeli irányváltásra: arra, hogy tájékozódjunk a minket érő készletek *között*, és hogy oda-vissza átjárjunk az eltérő ritmusú gyakorlatok mozgástereibe (például a két lábon járásból biciklizésbe vagy úszásba, illetve bármelyikből bármelyikbe). A ritmus ugyanúgy befolyásolja az idődimenziókat, mint a térdimenziókat a húrelméleti rezgésminták vagy a náluknál több dimenziós térben lebegő *bránok/brane*-ek.¹⁰ Az idő csak addig absztrakció,¹¹

⁹ Abdus Salam – J. Strathdee: On Kaluza-Klein theory, *Annals of Physics*, 141.2 (1982): 316–352.

¹⁰ A membrán utótagját kölcsönző megnevezés (angolul *brane*) a dimenziók száma szerint tesz különbséget 1-brán, 2-brán... p-brán objektumok, illetve világok között. Lásd Brian Greene: Chapter 5: Hovering Universes in Nearby Dimensions: The Brane and Cyclic Multiverses, in *The Hidden Reality: Parallel Universes and the Deep Laws of the Cosmos*, New York – Toronto, Random House, 2011.

¹¹ Ernst Mach: „az idő absztrakció, amelyhez a dolgok változásain keresztül jutunk”. Idézi Néda

amíg egyszerűsíteni kívánunk a ritmusokkal. Az ilyen egyszerűsítés kiegészítő dimenziókkal történő egyszerűsítés, amely mindig súlyos veszteségekhez és torzulásokhoz vezet a követett történeteket illetően. Egészen úgy, mint Platón barlangban élő foglyai számára, akik csak kétdimenziós árnyékok mozgásaként követhetik a többdimenziós történetet, s éppen ezért nem lehet meggyőzni őket az egyszerűsített mozgások egyszerűsítés előtti ritmusairól, míg ki nem mozdulnak abból a szűkebb mozgástérből, amelyben tájékozódnak.

Vajon a különböző diszciplináris megközelítések, amelyek mindenféle irányokból vizsgálnak valamely történetet (például a mekkai zárándoklat antropológiai, gazdasági vagy szociofizikai¹² vizsgálata), nem egy-egy idővetületét követik annak, ami Mekkában történik az ünnepen? És amikor az irodalom kultúragazdaságtani, társadalomtörténeti vagy médiaelméleti vizsgálatát műveljük, akkor nem az irodalmi írás-olvasás idővetületeit követjük? A kulturális piac, a történeti konstrukcióként elgondolt irodalomképződés vagy az irodalom társadalmi és technológiai médiumainak működése nem elemibb pozitivitási szinteken megragadott irodalmi folyamatok, és nem is egyszerűen retorikai interpretációk, hanem inkább az irodalmi írásnak, olvasásnak egy-egy kutatási gyakorlat mozgásterére eső idővetületei. Amennyiben a kutatás nem hajlandó kimozdulni annak a kritikai gyakorlatnak a ritmusából, amelyre diszciplinárisan ráhangolódott, semmi egyebet nem vesz észre az irodalmi írás és olvasás történeteiből, csak a saját kutatási gyakorlatának mozgásterében követhető idővetületeket.

Mivel azonban képesek vagyunk egyik kritikai gyakorlatról a másikra áthangolódni (mondjuk a társadalomtörténetiről médiatörténetire vagy gazdaságtörténetire), ez azt jelenti, hogy képesek vagyunk ritmusváltásra. Egy Planck-hossz (azaz 10^{-33} cm) alatti húrnak is változhat a rezgésmintája, de csak a Big Banghez mérhető körülmények között. A figyelem viszont képes a többszöri, mondhatni sűrű ritmusváltásra, egyik kiegészítő ritmikai dimenzió irányából a másik irányába fordulásra. A művészetek, s köztük az irodalmi írás és olvasás ennek mesteri művelése, avagy igényes gyakorlati tájékozódás a történetek idejében/ritmusában. Nem feltétlenül kell elfogadnunk, hogy végzet szerint csak idővetületekkel lehet dolgunk, hiszen gesztusrezonancia révén nagyon sok történetet annak ritmikai dimenziójában követhetünk. Ezért fontosak a művészetekben

Zoltán: *A fényre szabott fizika. ...vagy a speciális relativitás elmélete*, Kolozsvár, Egyetemi Kiadó, 2008, 31.

¹² Neda Zoltán szíves engedelmével itt egy, az önszervező folyamatokról szóló előadására utalok, melyben a Kába-kő körül örvénylő zárándokok mozgásának fizikai modelljét vázolta: *A szociofizika játéktere*, Babeş-Bolyai Tudományegyetem, *Szociológus Napok*, 2013. március 21–23.

a „részletek”. Nemcsak az számít egy elbeszélésben, hogy valaki milyen szavakat mondott, hanem az is, hogy milyen hangerővel, milyen hangszínnel, milyen kísérő arcjátékkal, testtartással, taglejtéssel és milyen helyzetre, beszédpartnerre válaszolva... Merthogy mindig azoknak a gesztusoknak a mozgástereiben követjük a történetet, amelyek annak a történetnek a ritmusát képezik. Ezért javaslom, hogy vonjuk be a *között* vizsgálatába a ritmusváltásokat, illetve az idővetületeket: akár kultúrák között, akár a kultúra és a természet között kívánnunk tájékozódni, vegyük figyelembe a mozgásterek, avagy a kiegészítő ritmikai dimenziók közötti gyakorlati átjárásokat és a történet rájuk eső vetületeit. Az ilyen kutatást a művészi gyakorlatok nemcsak megkerülhetetlenné teszik, hanem kitűnő segítséget is nyújtanak hozzá.

Mi történik, ha a bölcsészhallgató Terepkönyv-gyakorlatokat végez, mondjuk éjszakai néma túrán követ egy narrátort? Eddig úgy tudta, hogy a kultúra mindig a természethez képest az, ami, mert annak megművelésétől sokféle történeti megkonstruálásáig úgymond újra és újra leválik róla. Az írás művészeteként tehát az irodalom is el van választva a természettől, melyre legfeljebb valamilyen látvány- és tájkonstrukcióként reflektál. Ahelyett, hogy bármilyen módon bevonódna annak történéseibe, inkább a természetnek nevezett *beszédtárgy* vonódik be az írás társadalomtörténeti, médiatörténeti és gazdaságtörténeti kontextusaiba. Most azonban a bölcsészhallgató olvasók egy *terepkönyvben* találják magukat a Vlegyásza Fehér Kövei alatt, ahol egy narrátor mutatkozik be nekik, hogy néma történetbe invitálja őket. Rögtön bevallja, hogy ő nem a szerző, hiszen sem az erdős hegyet, sem az éjszakát, sem az olvasószereplőket nem ő találta ki. Csak kalauz egy történetben, ahol számára is lesznek meglepetések, miközben az a dolga, hogy a történet érdekes legyen, érje meg végigkövetni az olvasóknak. Itt a narrátor elhallgat, eloltja a fejlámpát, és elindul az éjszakai erdőn át a Fehér Kövek legmagasabb ormára. Olvasói úgy követik, hogy gyakran nem is látják őt magát, csak az(oka)t, aki(k) előttük megy(mennek). De út közben, a túra zajait teljesen elnémító pihenőállomásokon, vagy mikor egymásnak segítenek átjutni az akadályokon, izgalmas helyekre kerülnek, sűrű és intenzív történésekbe vonódnak. Pazar formákat, fényeket és árnyakat látnak, a többiekét is beleértve. Rendkívül sokféle, *ultraverbális* (beszédén túli) hangot és zajt hallanak. Erdei gyümölcsöt ízlelnek, talajformákat, illatokat, szelet és hőingadozást érzékelnek. Meredeken kapaszkodnak vagy egymásra font karokkal kötelet formázva ereszkednek. A fákon és köveken ujjakkal fogást, lábukkal megfelelő állást keresnek, s mindezekre érzelmeikkel is rezonálnak. És gyakran érzik, amit a másik érez.

Egy ilyen éjszakai, néma olvasótúra nemcsak a Fehér Kövek csúcsára, majd pedig a táborba juttatja el a résztvevőket, hanem kiváltságos útvonal a természet

és a kultúra *között* is: szó szerint kivezet a diskurzus egyedulalmából, a kontextusok kizárólagos tereiből, a képződménykonstrukció történetiségéből az ökoszféra tágasságába, ahol rajtunk kívül is van hely, nem mi vagyunk a történetek fő- vagy egyedüli szereplői, és ahol sokféle mozgástér között tanulunk átjárni tájékozódási kísérleteinkben. A bölcsészhallgatók azt is felfedezik, hogy az irodalmi narrációban az ilyen figyelni tudás legalább olyan fontos, mint az a nemzeti nyelv, amelyen írunk, olvasunk, és hogy a mindent megalapozónak tűnő kontextusok és működések innen nézve maguk is lehetséges tájékozódási gyakorlatok mozgásterei, amelyek között át lehet járni, és amelyeken kívül is sokféleképpen tájékozódhatunk.

Természetesen az éjszakai néma túra elbeszélése és befogadása annyiféle, ahány helyen, ahány évszakban, ahányféle résztvevő-konfigurációban és ahányféle narrátor-kalauz nyomában olvassák. Ezért válhat kultúrák közötti túraútvonallá is. Nemcsak olyankor, amikor nemzetközi diákcsapat olvassa együtt, akik közt akadnak kanadaiak, kínaiak, finnek, németek és spanyolok, hanem olyankor is, amikor az irodalmár kalauz-narrátor építészekkel dolgozik. A bonchidai Bánffy-kastély tereit időszakosan vendégváro teremmé, műhellyé, játszótérre vagy interaktív múzeummá alakító, több nemzetiségű fiatal építésznek így mutatkoztam be narrátorként:

– Nem vagyok építész, irodalmár vagyok. De az a hipotézisem, és ezt ma este próbára tesszük, hogy az építészek és az irodalmárok között lehetnek átjárások, oda-vissza. Az egyik ilyen járható útvonal a kifinomult és intenzív figyelem. A másik a tájékozódás: nemcsak térben, hanem időben is. A hipotézisemet egy szavak nélküli elbeszéléssel ellenőrizzük, de aki el akarja olvasni, annak ezúttal is követnie kell a narrátort (ezt nem lehet ugyanúgy elkerülni, mint a szavakat). Nem titok, hogy a történet egy lámpa nélküli, éjszakai, néma túráról szól valós építészeti és vad terek között, oda-vissza. Ha a narrátor nem beszél, hanem egy útvonalat jár be, akkor olvasóinak lábukon kell őt követniük, a narrátor pedig a történet teljes ideje alatt felelős minden olvasójáért. Azért nem fogunk beszélni, mert más feladatunk lesz: oda kell figyelnünk a bejárt éjszakai terekre és az expedícióra, vagyis mindarra, ami ebben a történetben zajlik. Meglehet, hogy abba kell hagynunk az olvasást, ilyen más olvasásgyakorlatoknál is elő szokott fordulni, de hogyha valamilyen nyomós ok nem kényszerít rá, akkor ne hagyjuk abba: kár lenne a megzavart figyelemért. Aki elolvassa a történetet, ezzel jogot nyer arra, hogy a kritikusává legyen: eldöntheti, hogy ajánlja-e másoknak is az olvasmányt, és azt is, hogy van-e kedve még egyszer hasonlóat olvasni.

Itt elhallgattam, és egy reneszánsz ajtón bevezettem őket a Bánffy-kastély egykori istállójának/lovaglótérnek oszlopai közé, ahová csak a hold süttöt be. Végigkanyarogtunk az oszlopok között, majd megálltunk figyelni. Amikor

sokan hallgatnak együtt, nagyobbá lesz a csend, és élesebbé minden érzék. Néztük, ahogy az ezüstös fény rézsút megvilágítja egy oszlopfő mennyezethez csatlakozó ívét, élesen kirajzolódott egy ajtókeret, s a nyílásokkal szemközti fal derengése valószínűtlenül kitágította a belső teret.

A padlókövek kopogásának és a kavicsok csikorgásának kíséretében kivonultunk az udvarra, végighaladtunk a súlyos épülettömbök között a ferde torony mögötti halastóig, ahonnan deszkaösvényeken és lépcsős hidakon döngött tovább a léptünk, míg az óriás platánok közt az egykori park tisztására jutottunk. Itt is megálltunk figyelni, s ettől kezdve a kastély őrségéhez tartozó öt-hat kutya is (elég nehéz volt őket megszámolni a sötétben) végképp a történet olvasójául szegődött.

Mikor a kastélyárok mellé kanyarodva a történet már-már a visszafordulás túl korai elvárását keltette volna, a kutyákkal együtt kibújtam egy szűk résen az árkon átvezető földút láncra zárt drótháló kapuja mellett, majd a szekérútról a dombra forduló csapáson felkapaszkodva beléptem az egykori vadspark mostanra járhatatlanul elvadult, nagy kiterjedésű bozótjába, melyben előzőleg – nappal – már kétszer is eltévedtem a vadcsapásokon, míg sikerült narrátor-ként kiigazodnom benne, és néhány ágat nagy műgonddal letörve járhatóvá tettem a zöld alagutakat.

A belépés első pillanatában a bozót most is elnyelt kutyástól. Ismeretlen világba kerültünk, ahol hirtelen testünk architektúrájára kellett figyelniünk. Arra, hogy hol tudunk kiegyenesedni, és hol kell előredőlni vagy leguggolni a lombok összehajló boltívei között. A kutyák is óvatosabbak lettek, már nem vonuló sorunk tágas holdudvarában szaladgáltak, hanem szorosan hozzánk és közénk simulva, úgyhogy olykor a lábukra is léptünk a sötétben. De az első meglepődés után emberek és kutyák elkezdték felfedezni az új világot, ahol még sohasem jártak, mert még sohasem merészkedtek, és más sem vezette még őket ide.

Az éj átépítette a világot. Fentről a mindent átfogó kupola diszkrét mennyezeti világítása bizonytalanná tette a magasságokat és távolságokat egyaránt, lent a lomtenger hullámai közt és alatt először a zárt folyosók és ágakból szőtt sűrű falaik ötlöttek szemünkbe, de a következő lépések latolgatása közben itt-ott elágazásgyanúsán gyérebbé vált a fal, mely a csapásról mindegyre elcsatangoló és visszatérő kutyák számára folyamatosan áteresztővé is vált. Az ösvénykövetés olykor átcapott lomb alatti vagy ágaramlatok közti bújázkodásba, majd újra bozósikátorrá változott a tér.

Az olvasók számára hihetetlennek tűnt, hogy a narrátornak valóban sikerül tájékozódnia a történetben. Amikor fél óra múlva kibuktunk a bozótból egy nagyobb tisztásra, véletlenszerűnek hatott a megérkezés, és az itteni hosszabb figyelemstáció után megkezdett visszaút is ugyanolyan esetlegesnek ígérkezett.

De aztán itt is, ott is feltűnt egy-egy ismerős jel a földön vagy a folyosó tágulásában, szűkülésében, s újabb fél óra után ugyanott kerültünk elő a bozótból, ahol először nyelt el bennünket. Most azonban a sokkal ismerősebb szekerút is meglepetésszerűvé vált valahogy, akárcsak a kastély parkja és udvara vagy az oszlopos lovaglóterem, ahová a reneszánsz ajtón át visszataláltunk.

A szimpózium munkálatai közben három gócpont körül merültek fel kérdések a bemutatott gyakorlástudással, illetve Terepkönyv-gyakorlatokkal kapcsolatosan. Az egyik általában a kreatív írás oktatásának társadalmi hasznát és szakmai tétjét illetően vet fel kétségeket. Az érvelés arra alapoz, hogy a kreatív írásra mostanában (mesterségesen kialakított) piaci igény van, de ha megvizsgáljuk a megképződését és kontextusait, nem tűnik túl ígéretesnek sem a társadalmi problémák, sem az irodalomkutatás szempontjából.

A gyakorlástudás felől legalább ennyire problematikus a kontextuális megközelítés paradigmájának kizárólagos érvényesítése ebben a kérdésfelvetésben. Honnan a magabiztosság, hogy a piac mozgásterében zajlik minden kreatív kísérlet? Az általam bemutatott kutatások és kísérletek éppen azt tárják fel, hogy amennyiben a piaci gyakorlatok ritmikai dimenzióiban kívánjuk megragadni az irodalmi írást és olvasást, kevesebb ritmikai dimenziójú idővetületeikre fokozzuk le azokat, ami óhatatlanul veszteségekhez és torzulásokhoz vezet. A gyakorlástudás éppen a jelenségek és gyakorlatok valamely közös, mégoly komplex terének tételezésével szemben figyelmeztet a párhuzamos, egymásra visszavezethetetlen ritmusok sokféleségére, illetve a bennük és közöttük tájékozódás gyakorlati feltételeire és lehetőségeire. Ha az írás figyelemgyakorlataiban történések ritmusára hangolódok, ez nem piaci igény vagy kereslet, hanem a gyakorlati tájékozódás *igényessége*, a sokféleképpen figyelni tanulás kísérlete és a párhuzamos mozgásterek tágassága. Amennyiben bármilyen megfontolásból lemondunk ezekről, a legfényesebb piaci siker esetén is *szükséget* látunk, mégpedig abban az eredeti értelemben, amit a hosszú ű-vel írt változat jelöl, merthogy (kutatói) mozgásterünk *szűkül* néhány társadalmilag-kulturálisan domináns gyakorlat ritmikai dimenzióira. A művészet (ebben az esetben az irodalom) gyakorlati oktatása viszont nemcsak a majdani profi művészeknek, íróknak, hanem minden résztvevőnek segíthet mozgásterének kitágításában. Mert aki művészi kísérletekben tanul meg ritmusokat váltani, vagy beletalálni és megmaradni egy-egy ritmus időterébe/időterében, annak ez a mindennapi gyakorlati tájékozódásban is segít.

A másik kérdéscsoport a rezonanciakapcsolatok, illetve ritmusok közötti átjárások békés, esztétikai igényességen alapuló „bájára” irányult, és arra volt kíváncsi, hogy hol van a gonosz helye a gyakorlástudatói koncepcióban.

Mivel az irodalomtól semmi sem idegen, ami emberi, intenzív figyelemgyakorlatokban olvasása és művelése természetesen nem kímél meg a gonosszal való szembesülésektől, sőt, a gonosszal ismerkedéstől vagy bennünk lelepleződésétől sem. A Terepkönyv-táborokba a mindennapi kenyér mellett a mindennapi olvasnivalót is magunkkal visszük, és mivel figyelemkísérleteink közben a legintenzívebb művészi írásgyakorlatokkal dolgozunk (például Nádas Péter, Kertész Imre, Esterházy Péter, Krasznahorkai László, Bodor Ádám, Oravecz Imre, Visky András, Tóth Krisztina, Vida Gábor) vagy idegen nyelvű irodalmak minőségi fordításaival (például Thomas Mann, Marcel Proust, Julio Cortázar, Herta Müller magyar változataival), a szavak nélküli Terepkönyv-gyakorlatok nem a nyomtatott olvasmányok, illetve a nyomtatható írás kiiktatását célozzák, hanem abban segítenek, hogy a nyomtatott olvasmányok követésében és a nyomtatható írás gyakorlatában is tanuljunk gesztusolvasással, gesztusírással tájékozódni. Mivel a gonosz is gyakorlatokban tájékozódik, vagy sajátos ritmussú mozgásterekben történik, a művészet ezek követésében és felderítésében is megbízható kalauz. A sokféleképpen figyelni tanulás kísérletei tehát nem kívánják sem kizárni, sem elfedni a gonoszt. A Terepkönyv-táborokban gyakorolt gesztusolvasás Jóh könyvétől a *Sinistra körzetig* sok olyan olvasmányt követ, amely a gonosz ténykedését, a vele folytatott küzdelmet vagy a szenvedés történetét írja. És ha az olvasás idejében belegyakoroljuk magunkat azokba a figyelemgesztusokba, amelyekre az írásművészet készítet, akkor Jóh könyvét vagy Bodor Ádám regényét olvasva a felsorolt, rendkívül intenzív figyelemgesztusokat sem kerülhetjük meg.

Az önellátó Terepkönyv-tábor is gyakran teszi próbára a résztvevőket. Egy olyan hely belakása, ahol még sohasem volt tábor, a két-három órás éjszakai néma túra, a gesztusolvasás közben elerelő (jég)eső, vagy olyan fordulatok, mint például a vadméhek támadása, nem mentesíti gyakorlati tájékozódásunkat a veszélyekkel, fáradtsággal, nehézségekkel, félelmekkel vagy a rosszal megküzdés kihívásaitól. Csakhogy a tartamdús figyelemgyakorlatok, a ritka közösségi és tájtapasztalatok eddig mindig megóvták a csapatmorált a lesüllyedéstől. Nem emlékszem egyetlen olyan résztvevőre sem, aki megbánta volna, hogy kipróbálta a Terepkönyv-gyakorlatokat.

Jóbról azt olvassuk, hogy félte az Istent, és kerülte a rosszat. Nem az Istent kerülte: nem úgy félte őt, hogy meneküljön tőle. A hegy és az éjszakai erdő is tud riasztó lenni. De lehet úgy félni, hogy bízunk is abban, akitől/amitől félünk, s ez segít a tájékozódásban. A gyakorláskutatás tudván tud az irodalmi írás és olvasás kockázatáról, ezért van ilyen nevű gyakorlat is, melyben az olvasó tanul az általa előreláthatatlan szerzői impulzusokra hagyatkozni. Amikor még csak magamon kísérleteztem, felmerült bennem, hogy ha az olvasás idejében

gesztusolvasással indulok utána olyan késztetéseknek, amelyeket a mindennapi gyakorlati tájékozódásban kerülök, vajon nem sodornak-e magukkal, nem maradok-e ott, ahová vezetnek. Az nyugtatott meg, hogy felfedeztem: hogyha vannak olyan jártasságaim, amelyekben kitartóan gyakorlom magam, akkor ezek lejtésirányt is jelentenek, azaz könnyű visszatérni a ritmusukba. Ha például abban vagyok jártas, hogy szeretem a feleségem, akkor egy veszekedésből is könnyű visszatérni ide. De ha abban vagyok jártasabb, hogy veszekszünk, akkor ide lesz könnyű visszatérni a legromantikusabb helyzetekben is. Ezért nem volt mindegy soha, hogy miben gyakoroljuk magunkat, és miben szerzünk (nagyobb) jártasságot. A gyakorlatilag elkerülhetetlen tájékozódási kényszer mellett ez lehetne a másik alappillére egy tájékozódásetikának.

A harmadik kérdés arra vonatkozott, hogy miért hiányzik a Terepkönyv-gyakorlatokban a kibeszélés, ami az írásterápiában a leglényegesebb. Igaz, hogy a Terepkönyv-gyakorlatok legtöbbször néma történetek, és nem követi őket megbeszélés. Azt szoktam mondani a résztvevő hallgatónak, hogy az egyetemen olykor olyan könyvekről is beszélünk, amelyeket nem olvastunk el; a Terepkönyv-táborban ezt azzal ellensúlyozzuk, hogy sokat olvasunk együtt, és nem beszéljük meg. Persze a tábor végén mindenki elmondhatja, ami menet közben felmerült benne, és a vitának is helye van, de a gyakorlatok végzése közben valóban hiányzik a kibeszélés. Ezt az írásterápiához képest feltűnő különbséget mégis egy hasonlósághoz kapcsoltnak kell számba vennünk: mindkét gyakorlatban fontos a résztvevők közötti kapcsolatteremtés vagy együtt gyakorlás, csak az interakciónak nem ugyanaz a terepe. Az éjszakai néma túra nem azt jelenti, hogy mivel nem beszélünk, egyáltalán nem is törődünk egymással. Ellenkezőleg: azért nem beszélünk, hogy minden figyelmünkkel kapcsolatokat teremtsünk az éjszakai erdő és az expedíciónk eseményeivel. Ez pedig a közös mozgástérben találkozás intenzív rezonanciáival jár. Gyakran mondják a résztvevők egy éjszakai néma túra után, hogy olyan, mintha nagyon régóta ismernék egymást, és sokat beszélgettünk volna már együtt. A gesztusrezonancia nem szűkíthető a diskurzív viszonylétesítésre, mint ahogy maga a beszéd sem pusztán diskurzív történés. Irodalmi írás és olvasás közben a Terepkönyv-gyakorlatok a kapcsolatteremtés alternatív lehetőségeinek felfedezésében segítenek. Úgyhogy a kibeszélés hiányzik ugyan, de az intenzív odafordulás a másikhoz, a környezetünkhöz vagy az olvasott történetekhez és magunkhoz ugyanolyan fontos, mint az írásterápiában. Csak más mozgásterek révén.

Végül egy megjegyzés a szimpóziumon elhangzott, fordításról szóló előadásokhoz. Fordítani ugyanolyan izgalmas tájékozódási gyakorlat, mint építésszel barangolni a bonchidai Bánffy-kastély oszlopos csarnokától az éjszakai bozótbá és vissza. A művészi fordításban nem annyira a mediális átvitel vagy

áthozatal a meghatározó, hanem inkább a gyakorlati átjárás. Aki fordít, annak nemcsak hogy járnia kell ott, ahonnan állítólag áthoznia kellene valamit, hanem ott járásának minket érő késztetései révén segít nekünk is az átjárásban.¹³ Nagyjából az a feladata, mint az éjszakai túrán a néma narrátornak.

¹³ Egy korábbi írásomban vadászgyakorlatok rezonanciái révén tájékozódtam ebben a kérdésben. Lásd Berszán István: Fordításgyakorlat – gyakorlat-fordítás, in Gábor Csilla – Korondi Ágnes (szerk.): *A fordítás kultúrája – szövegek és gyakorlatok*, Kolozsvár, Verbum – Láthatatlan Kollégium, 2010, 87–99.

AZ ESZKATOLÓGIAI VÁLSÁG TÜKRE

A KORTÁRS KULTÚRA TEOLÓGIAI FORDULATA

—◀▶—
GYÖRGY PÉTER*

A pápaság intézménye a történelem célra tartó fejlődése során ugyanúgy az *Aufhebung* (Hegel) törvényének van alávetve, mint bármely más történelmi rendszer.

(Jacob Taubes: *Nyugati eszkatológia*)¹

A felvilágosodás óta a nagy keresztény egyházak – amelyek a parúzia késleltetésének, azaz elméleti lehetőséggé szürkítésének megfelelően működnek – alkalmasak voltak arra, hogy az európai politikai kultúra által meghatározott univerzális modernitás, majd a globalizáció állandóságának garanciájaként működjenek, hassanak. Az elmúlt évtizedekben a mindennek ellenében működő, elsősorban az amerikai protestáns fundamentalizmus hagyományára épülő szekták, közösségek kétségkívül megbontották ezt a koalíciót. Ezek a közösségek a titkos elragadtatás² közeledtének ígérétét hirdetik a kiválasztottnak, s a közvetlenség katasztrófájával fenyegetik a késő római hellenizmushoz hasonlóan kiürült, a páli univerzalizmus paródiájaként érthető kortárs társadalmakat, amelyek lakóinak egy része boldogan, ígéretként érti

* Visky András tisztelője. Egyetemi tanár, az ELTE-BTK Művészetelméleti és Médiakutatási Intézetének tanára. Főbb szakterületei: avantgarde művészet, múzeumelmélet. Számos könyvet írt.

¹ Jacob Taubes: *Nyugati eszkatológia*, ford. Mártonffy Marcell, Budapest, Atlantisz, 2004, 125.

² A tisztesség kedvéért egy személyes megjegyzést kell tennem. A titkos elragadtatás és a parúzia teológiai, egyháztörténeti, vallásszociológiai kultúrtörténete messze túl van az évtizedek során kialakult műveltségem horizontján. S bár az elmúlt – hosszúnak tűnő, ám rövid – hetekben valamelyest javult a helyzet, a lényeg mégis az, amit egykoron Osvát Ernő mondott az unokaöccsének, Bálint Endrének: „olyan széles és átható műveletlenséggel, mint a tied, édes fiam, ritkán találkozni”. Segítségemre volt Craig A. Blaising – Darrell L. Bock: *Progressive Dispensationalism*, Grand Rapids, Baker Academic, 2000; Craig A. Blaising – Douglas J. Moo: *Pretribulation, Prewrath, or Posttribulation* (Counterpoints. Bible and Theology), Grand Rapids, Zondervan, 2010. Köszönettel tartozom továbbá segítségéért Schmal Alexandrának.

a végidőkkel való fenyegetést. Mindez értelemszerűen nem pusztán nyomot hagyott a kortárs populáris kultúrán, de hozzá is járult annak átalakulásához.³

Alább két példán, a *The Young Pope* (*Az ifjú pápa*) és a *The Leftovers* (*A hátrahagyottak*)⁴ című amerikai tévésorozatok konfliktusain mutatom be, miként működik párhuzamosan az elragadtatás és a parúzia kérdése, mint és miért történt, hogy ez a műfaj nem csekély mértékben alkalmassá vált a teológia áthatotta nagy esztétikai, művészetfilozófiai kérdések által meghatározott problémák kihordására. Azaz nem egyszerűen a hit és a hitetlenség kérdése vált a populáris kultúra releváns kérdésévé, hanem a tudássá, tanítássá viaszosult hit és a Megváltó érzékelhető jelenléte, azaz a bibliai időkkel való együttélés, a közös élményt ígérő fundamentalizmus kulturális-politikai következményei, a türelmetlen sürgetés, a végső idők lázának hisztériája. A magyar nyelvű kontextust kisebb, kevésbé ismert közösségek mellett – kézzelfoghatóan – a Jehova Tanúi és a Hit Gyülekezete jelentik, amelyek történetében a kényszerű rejtőzködés, a modernitás normáihoz való, mimikriként használt alkalmazkodás ugyan komoly szerepet játszik, a modernitás döntően teológiamentességet hirdető rituáléin azonban átüt a sóvár vágó a Teremtő vagy Jézus otléte iránt: a hagyományból szőtt rend, Isten hallgatásának, azaz a hívők felnőtt életéhez szükséges felelősség terének elégtelensége.

A tévésorozatok terjesztési csatornáik miatt is figyelemreméltók, egyébként ugyanis a kortárs magaskultúra radikális társadalomkritikai, esztétikai forradalmi döntő mértékben egy elkülönült, elsősorban az eltérő elitek által használt, a populáris kultúra piacaitól független intézményrendszerben zajlanak. Azaz a múzeumok, a biennálék vagy az úgynevezett művészfilmek kívülről homogénnek látszó közege kizárólag a botrányok esetében érintkezik a kortárs populáris kultúrával. (Lásd Damien Hirst *Diamond skullja*.) A kritikai tévésorozatok viszont értelemszerűen a kortárs elit, illetve a médiakultúra egyidejű vizsgálatára szerződnek: az 1994 és 2004 közötti évtizedben adásba került, globális mítoszként is látható *Friends* (*Jóbarátok*) egy már eltűnt korszak

³ Nem tudom megállni, hogy meg ne jegyezzem: a nagy nyomorúság (értsd: a parúzia) előtti titkos elragadtatás, azaz a kiváltságos jók mennybemenetelének szó szerinti értelmezése, programmá emelése okkal emlékeztethet bárkit a Kasztner-vonat történetére, utasainak reményhez, túléléshez, bűnhöz, érdemességhez való bonyolult viszonyára – anélkül természetesen, hogy akár egyetlen pillanatra is megítélném azokat, akik a gyermekeiket bárhogyan menteni kívánták.

⁴ Mindkét sorozatról fontos elemzés jelent meg a *Kötőszó* blogon. Laborczi Dóra: Az egyház bezárt és nem fogad több látogatót – Az ifjú pápáról, *Kötőszó*, 2016. november 9. http://kotoszo.blog.hu/2016/11/09/az_egyhaz_bezart_es_nem_fogad_tobb_latogatot_az_ifju_paparol. (Letöltés: 2017. január 24.) Nagy Szabolcs: Végre egy sorozat, ami komolyan veszi a vallást – The Leftovers ajánló, *Kötőszó*, 2016. szeptember 6. http://kotoszo.blog.hu/2016/09/06/the_leftovers. (Letöltés: 2017. január 24.)

önképeként, naplójaként nézhető, egy gyanútlan, infantilis és ártatlannak tűnő világ rajzfilmnek ható „leírásaként”. Ez volt a sitcom nem egy szempontból annak végét jelentő reneszánsza, a tökéletesedett magabiztosság, ostobaság, a reflektálatlanság és kritikátlanság korának, a szerialitás nagy csábításának, az állandóságnak, s ugyanakkor az amerikai álom lezárásának a filmje is. 2001. szeptember 11. után a sorozat kontextus- és jelentésváltozása elkerülhetetlenné tette annak lezárását. Ugyanabban az évben ért véget az 1998 óta tartó, amerikai normák szerint „romantikus komédia”, a *Sex and the City* (*Szex és New York*), amely a nárcizmus ártatlanságának alaptételére épült, ennek megfelelően a szexualitás jelentésnélküliségének gyakorlatát tekintette kiindulópontnak. „Az ember tartalmától megfosztott énje arra törekszik, hogy megszabaduljon maradék terhétől is: saját magától.”⁵

A három évvel később, 2007-ben indult és 2015-ben lezárult *Mad Men* (*Reklámőrültek*) már egy másik korszak *Zeitgeistjének* szülötte, s a kora hatvanas évek felidőzéséből hiányzik az álnaiv romantika vagy a „retró” piacának kielégítésére épülő design; ellenben nem más, mint egy rég elsüllyedt aranykor radikális kritikája. (Nem véletlen, hogy a *Mad Men* kapcsán már megjelent a teológiai médiakritika is: a judaizmus etikájának problémája.) A 2002–2008 (!) között adásba került *The Wire* (*Drót*), a Baltimore életét meghatározó drogmaffia életét elemző sorozat, a 2011 óta tartó *Homeland* (*Belső ellenség*), majd a *The Americans* (*Foglalkozásuk: amerikai*), az 1999–2007 között ment *The Sopranos* (*Maffiózók*), a 2013-ban indult *The Blacklist* (*Feketelista*) mind az amerikai szuperhatalom megrendülése, a válsággá vált üresség, a bizonytalanság, a tökéletesedett bűnösség korának elemzésére szerződtek.

Ebben a kontextusban készült el *Az ifjú pápa*, amelynek tükrében a katolikus egyház eltérő fejezetekből állóan, de évezrednél hosszabb, azaz okkal mondhatjuk: történelmi korszakok óta fennálló, végtelenül befolyásos, univerzális intézménye mára – akaratlanul – a modern nyugati világ reprezentatív megjelenítője lett, s épp ezért a 19. század óta szembe kell hogy nézzen a fundamentalista kihívással, vagyis különféle türelmetlen, sürgető egyházakkal, szektákkal, amelyek újra és újra a *holnap elkezdődő megváltást, az elragadtatás mámorát, a Megváltóval való találkozás személyes élményét ígérk híveiknek*. A korai kereszténység, tehát Jézus személyes jelenlétének eksztatikus ideje, a kollektív eszkatológia élményének lezárulása, tehát a kereszténység istentapasztalatának mediatizálódása, azaz historizálódása és rituális rendbe, illetve szövegekbe szorítása, a bibliai tudományosság jelenlétének állandó erősödése, mindezek együtt a katolikus egyházat távolabb viszik a parúzia hangsúlyozásától: azaz

⁵ Taubes: *Nyugati eszkatológia*, 84.

az egyház, a pápaság története és a parúzia folyamatos elhalasztásának kérdése elválaszthatatlanok egymástól. Az az ismert jelenség, hogy a katolikus egyház nem siet, nem siettethető, s alig érzékelhetően késik, tehát az a bizonyosság, hogy végső soron nincs kitéve a *Zeitgeist*nek, mert ő maga nem pusztán múló, hanem a megváltás felé haladó idő, a kronológia ura, arra int, hogy a parúzia elméleti lehetőségének valóságélményként, tehát a közvetlen hittételeket fenntartó vallási tapasztalatként való leírhatósága egyre távolabb van a kortárs egyház valóságától.

A sorozat fikciójának megfelelően a fiatal, igazi udvari rafinériával megválasztott, az *Egyesült Államokból származó amerikai* pápa a következő konfliktussal szembesül: egy modern, azaz konspiratív, hierarchikus és antidemokratikus, igen bürokratikus szervezetet örökölt, amely elsősorban a népszerűségi index meghódításában, megtartásában, tehát – a demográfia alakulásának megfelelően – a folyamatos terjeszkedésben érdekelt, arra kényszerített; őt ellenben az érdekli, hogy mint áll a kulturális katolicizmus, a hitetlen hívők viszonya a hallgató, néma, észrevehetetlen Istennel; azt kutatja, mit jelent, hogy valamegyikünk tényleg hisz. Még pontosabban: mit jelent, hogy ő maga hisz. Hisz-e még. Nem véletlenül sokkolja gyóntatóját a vallomással, hogy nem hisz Istenben. Ennek megfelelően alakul a tíz rész szerkezete is. Az első rész különös képpel indul: gyermekbabák/holttestek piramisa alól ássa magát elő a pápa, egyedül áll az üres velencei Szent Márk téren. Miután végzett reggeli toalettjével, a Vatikán termein át egy különös, álomszerű jelenetben a Szent Péter térre néző erkély felé tart. Odalent ömlő esőben hívek tízezrei várják, s amint kilép az erkélyre, kitarja karját, feltekint az égre, azok óriási tapsviharral válasznak *XIII. Piusz* pápának. (XII. Piusz, azaz Eugenio Pacelli 1939 és 1958 között volt pápa, s a Harmadik Birodalommal és Mussolinivel kapcsolatos politikai döntései miatt igazán vitatható örökséget hagyott maga után.) Az égbolt, mint egy barokk vagy romantikus tájképen, megnyílik, a felhők elvonulnak, s a pápa a hirtelen éles napsütésben kezd el beszélni. *Ciao Rome, ciao World*, kezdi beszédét. „Miről feledkeztünk meg? Rólatok feledkeztünk meg.” S így folytatja: „Egyetlen oknál fogva vagyok itt: senkiről sem feledkezhetünk el, Isten senkit sem hagy maga mögött”, s a kitért kézzel barokk szobrot idéző pápa megismétli: „Istent szolgálom és titeket.” S aztán felsorolja a *korszak* összes kérdését, leltárszerű pontossággal veszi sorra a katolicizmus nagy kihívásait, ha úgy tetszik, adósságait. Elfeledkeztünk a gyerekekről, a nőkről, a játékról, az összhangról az élet és Isten között. S a tömeg, mint egy koncerten, üvölt és tapsol. XIII. Piusz így folytatja: Miről feledkeztünk még el? A maszturbálásról, a fogamzásgátlásról, a meleg házasságának ünnepléséről, a papok házasságáról, a bűntudat nélküli, öncélú szexualitás öröméről, s csak sorolja a katolikus egyház tilalmi

listáját, egészen addig, míg a pápai kancelláriaminiszter oda nem szól neki, ugyan mit nem beszél, hiszen nem is ő a pápa. S ekkor felébred.

A valóságban más történik. A második részben külső sötétségben, az alakját árnyfigurává változtató, hátulról jövő fényben elhangzó, régen várt beszédében minden másképp van. A szorongó, öröme nem könnyen képes, kétségbeesett láncdohányos pápa, aki a „beszédét tartalmazó” mappában ironikusmód egy mesekönyv-illusztrációt tart, azt mondja: Istenről feledkeztünk el. Ti feledkeztetek el Istenről. S az előző álombeli beszéd retorikai alakzatait folytatva teremti le a híveket, kérlelhetetlenül. Közelebb kell lenni Istenhez, mint egymáshoz. Közelebb vagyok Istenhez, mint hozzátok. Sosem leszek hozzátok közel, mert Isten színe előtt mind magányosak vagyunk. (Épp ezt hívhatjuk saját eszkatológiának, saját halálnak.) S nincs mit beszélni azokkal, akik kételkednek Istenben. A hit lényege annak feltétlensége.

Paolo Sorrentino rendező tehát már az elején világossá teszi hőse küzdelmének, az egész sorozatnak a lényegét. A hitetlenség állapotában a hitért folytatott küzdelem eddigi formái – az álombeli beszédben elhangzottak – reménytelennek és tévedésnek bizonyultak: az egyetlen megoldás a feltétel nélküli hit imitációja, szó szerinti eljátszása, a persze végül reménytelennek bizonyuló lemondás saját történetéről, életéről. Ez a program: látványos megvalósításban, igazán elmés epizódokkal telehintett nagy történet, amely a korszak alapkérdésébe nyúl bele – ugyan miképp lehetséges a nyugati egyháznak a nyugati világban, az otthonosságban élő elitek millióinak türelmén túl is hitelesnek maradnia, ha az minden problémájával együtt a modernitás része lett, annak logikája, kulturális átváltozásai, az *Aufhebung*, a „megszüntetve megőrzés”, a „meghaladás” mind ahhoz fűzik. Észre kellene vennünk, figyelmeztet, hogy kívülről nézvést mint záródik egymáshoz a katolicizmus és a reformáció, mint lesznek, lettek ugyanannak a társadalomnak, szellemtörténetnek a fejezetei. S a kérdés éppen az, hogy lehetséges-e ezt a gépezetet meghaladni, azaz vizszatérni az őskereszténység személyességéhez, közvetlenségéhez, hacsak nem akarjuk a fundamentalizmusra épülő marginális szekták radikalizmusát követve *eltörölni* az egyház történetét, hacsak nem véljük úgy, *abszurd módon*, hogy a hit le- és elválasztható annak történetéről. (Elég nyersen utal ezekre a szektákra *A hátrahagyottak* is, amely mintegy katalógusszerűen mutatja be az Isten nevében a híveknek gyereket csináló vagy öleléssel „gyógyító”, veszedelmes és veszélytelen „prófétákat”).

A Vatikán „pincéiben” játszódó sorozat – s ez az, amiért több mint említésre méltó – épp ugyanannak az esztétikai hagyománynak, ha tetszik, csapdának a szülötte, eredménye vagy épp csődje, amely magáról a modernitásról szól. Sorrentino, igazi barokk mesterként, tökéletes illúziókat teremt – mintha

Andrea Pozzo római Szent Ignác-templomának mennyekebe átvezető meny-nyezetfreskóinak az építettből a festettbe észrevétlen átvezető festészet-(hit-)technikáit idézné fel, amelyek átjárására, nem véletlenül, *A hátrahagyottak* első évada főcímének képsora is épül.

A sorozat – eddig – utolsó részében a pápa, álmának megfelelően, Velencében, a Szent Márk téren mondja el beszédét: ekkor arcát is látni engedi a tömegnek. „Holtak vagyunk, vagy élők? Igazak, vagy hamisak?” – kérdi a tömegtől. Isten nem mutatja meg magát, Isten mosolyog. *Keep smiling*: ez minden, amit a hitelesséért küzdő pápa mondhat. S ez tényleg a csőd. A hagyomány, a nagy hagyomány üressége. Egy kedélyes emotikon, milliárdok által használt jel, amelynek jelentése éppoly tág, mint amilyen semmitmondó. S a haldokló(nak tűnő) pápát és a tömeget mutató kamera egyre feljebb megy, míg végül látható lesz a ködbe, fénybe burkolt földgolyó – a korszak egyik igazi vizuális élménye: a közösség élményének ez a látványos pótszere, a világ helyén a földgömb áll, s csak távolról tűnnek fel a ptolemaioszi világmép nyomain, a kopernikuszi világ eltűnésének romjai: ahol élünk.

A földrajz spiritualizálásának élménye egyetlen pillanatra sem azonos azzal a ténnyel, hogy sem Isten országáról, sem a Lélekéről nem tudunk semmit: az egyik mindössze hagyomány maradt, másikat a lélektan váltotta fel, ha nem is ki. Nárcizmus és pszichoanalízis testvérisége.

Ha ez a sorozat az európai *keresztény kultúra* egyik csúcstechnológiai intézményének barokkos látványosságpolitikai hagyományokat idéző, végtelenül rafinált, az ürességet és a radikális kritikát egyként használó esztétikai design-terméke, akkor *A hátrahagyottak* az amerikai protestáns fundamentalizmus, illetve az „evangéliumi/evangelikál”⁶ kereszténység és a kortárs modern társadalom, illetve kultúra viszonyának mikroanalízise, amely személyességgel, sorsrekonstrukciókkal teli, jólétük ellenére is marginális világok lakóinak életét mutatja be: irgalmatlanul. Ha a Vatikán mindennapi életének bemutatása a késő barokk szórakoztatóipar jeles műve, amely nem egy ponton maga is annak a hollywoodi sematikának a része, amelyre amúgy kívülállóként reflektálni igyekszik, akkor *A hátrahagyottak* története az egyik legfelkavaróbb és legnagyobb drámai erővel bíró televíziós sorozat, amelyet az elmúlt években készítettek: ugyancsak komor professzionalizmussal.

A Tom Perrotta regényéből származó alaphelyzet pontosan rögzíti az evangelikál kereszténység, a fundamentalista protestantizmus hatalmát és

⁶ Vö. Fabiny Tibor: Mi is az evangéliumi kereszténység vagy evangelikalizmus. Előadás a Magyar Evangéliumi Szövetség – Aliansz konferenciáján Piliscsabán 2008. február 18-án.

válságát. Egy, a közvetlen jelenben pontosan meg nem nevezett év október 14-én egyik pillanatról a másikra nyom nélkül eltűnik a földről az emberi nem két százaléka, száznegyvenmillió ember. Nincsenek előjelek, sem drámai körülmények, látványos természeti jelenségek, értelmezhető nyomok, a mindennapi élet zajlik tovább a maga szokott módján, csak épp a megmagyarázhatatlan hiány veri széjjel az amerikai társadalmat. A kortárs emlékezetkultúra visszatérő, túlhasznált kifejezésével élve, a megmagyarázhatatlanság az igazi sokk, trauma: a társadalmi válság, azaz a bizalom elvesztése ebből fakad. Nincs mit mondaniuk a válaszáadásra hivatott intézményeknek. A tudomány éppoly tehetetlen, értetlen, mint az egyház. Semmiféle természeti katasztrófa nem történt, ami történt, az a fundamentalizmus nagy témájának, a titkos elragadtatásnak, tehát az arra érdemesek mennyekbe való felemelésének, a közvetlen megváltás reményének sem felelt meg, hiszen bűnösök és büntelenek, hívők és hitetlenek, csecsemők és aggok egyként eltűntek. A magyarázatra, válaszáadásra hivatott társadalmi és állami intézmények tehetetlenül hallgatnak, s ez a némaság, az *elit hallgatása* megnyitja az utat a hitetlenség és az elragadtatás közti abszurd viszonyok, élményvalóság között. Ha bármikor bárki eltűnhet, ha valaki, mint a sorozat egyik hőse, a tűzhelynél áll, s a reggelit készíti az asztalnál ülő férjének és gyermekeinek, s amire megfordul, azoknak nyomuk sincs, akkor minden pillanatban minden megtörténhet, a társadalmi élethez szükséges bizalom is eltűnik, amint az történik is.

Az első évad a társadalom átváltozásának történetét dolgozza fel: a hátrahagyottak mindennapjait. Mapleton kisvárosában (is) megjelenik egy új szekta: a magyarázatképtelenséget elfogadó, fel- nem, de megoldó Bűnös Maradvány. S minthogy a helyzet magyarázhatatlan, ők nem is keresnek választ, nem ígérnek, csak ítélik: a hátrahagyottak bűnösök – azaz mintha mégiscsak az elragadtatásnak lennének a túlélői mind: mert az ártatlanok tűntek el. Fehér (egyen)ruhában járnak, családjukat elhagyva kommunákba költöznek össze, némasági fogadalmat tesznek, senkivel nem beszélnek, rövid feljegyzéseket írnak, majd mutatnak egymásnak, s közben kötelesek egyfolytában dohányozni. (Az elit tehetetlen hallgatására a mindennapi emberek némasága a válasz.) Létük önmagában kihívás a városlakók számára, akik mégis, mindennek dacára folytatnák az életüket. Ennek érdekében a látszatokat építik: *megünneplik* október 14-ét, hősként beszélnek az eltávozottakról, akiknek emlékművet emelnek, s akik az ismeretlen által pusztultak (?) vagy (csak) tűntek el. S közben zavartan és dühösen figyelik az ünnepségüket is megzavaró néma fehér tömeget, s azt sem tudják, mit kezdjenek azokkal, akik időről időre ott állnak a házuk előtt, s némán nézik őket. Létük fenyegetés és csábítás, hiszen újra és újra előfordul, hogy valaki átlép élete addigi keretein, s belép a szekta, amely

nem jelent választ a rossz közérzetre, nem kínál megoldást a történetekre, „csak” megoldja az életet, amennyiben véget vet az addigi civilizációnak, normarendszernek, megszünteti a kortárs társadalmat, s helyébe a megválthatatlanság lép, hiszen a fundamentalizmus nagy kísértésének, ígéretének, azaz Krisztus kézzelfogható közelségének, bármely pillanatban való visszatérésének, a megváltás azonnali reményének a valahai létét is tagadja. Az új szekta nem közösség, hanem a közösség tagadása, a beszéd eltűnése, egyben a magukra maradott bűnösök reménytelen együttlétét teszi elviselhetetlenné, és közben kibírhatóvá. Akik tegnap családtagok voltak, együtt éltek mind, mára idegenként néznek egymásra. S megjelenik a fenyegetés: a Bűnös Maradvány az eltűntek életnagyságú, élethű szobraival, bábuival kedveskedik a hátrahagyottaknak.

Az eltűnéssel kapcsolatos válaszképtelenséget könnyen érthetjük a kiüresedett civilizáció igen világos metaforájának: lelkész, rendőrfőnök, polgármester küzdenek egymással, egymásért, a családjaikért, a bizonyosságért a mindannyiuk által tapasztalt és nem értett bizonytalansággal: ugyan miként tarthatnák fenn a lélek, a közösség demokratikus rendjét, ha ők maguk is rettegnek. Az első évad a *legrosszabb megoldással zárul*: Mapleton felháborodott és kétségbeesett lakosai egyszerűen felgyújtják a szekta házait, s meglincselik annak tagjait.

A második évadban a sorozat főhősei, lelkész, rendőrfőnök, bonyolult családjaikkal együtt egy – nyilván nem véletlenül – Texasba helyezett városba, a fiktív Jardenbe, az eltűnés napját veszteség nélkül túlélő „városállamba” igyekeznek. A látszólag átlagos amerikai kisváros lakói felettébb büszkék arra, hogy városuk volt az egyedüli az Államokban, ahol október 14-én egyetlen lakos sem tűnt el. Mindezt persze égi jelnek tartja a helyi lelkész, a külvilág pedig a biztonság szigetének véli a várost, mely komoly falakat, kerítéseket emel, fegyveres őrseget alkalmaz a nagy létszámú betelepülő tömeg ellen. Jarden, amelyet a külvilág s a helyi lakosok is egyként a Csoda helyének tekintenek, zárándokok ostroma alatt áll, a szervezett „turizmus” megélhetési forrás persze; az erőddé lett város mellett, a külterületen létrejövő Csodaparkba vágyók ideiglenes épületekkel, lakókocsikkal teli tábora egyrészt a kortárs menekülttáborokra emlékeztetheti a nézőt, másrészt a megváltásra várók áttekinthetetlen gyülekezete mint ha Disneyland és Woodstock asszociációit is megengedné, sőt mintha a *The Wire* című sorozat hiperrealizmusa is felidéződne. A *hátrahagyottak* radikális kritikája egyre félreérthetlenebb: az Egyesült Államok, amelynek kulturális archeológiájában az Új Világ, a Boldogok Szigete, Utópia egyszerre van jelen, mintha romokban tűnne fel: Jarden inkább zárt gettó, mintsem a földi paradicsom, amelyben teljes erővel kibontakozik az *utóélet* pokla. A városlakók (okkal) mind gyanúsak egymásnak, mindennapi életük a kísértetekkel, látomásokkal

való küzdelemben telik el, e világ és túlvilág határain bolyonganak csodatévők, látnokok, bosszúra vágyó, középosztályhoz tartozó, elszánt, igazságtévő verekedők. Senki sem önmaga, minden mondat titkokra utal, titkokra mutat, a mindennapi gyanakvás magától értetődő létállapot. S a számtalan riasztó epizódot tartalmazó második évad vége épp az *ellenkezője* annak, amivel az első zárult. Amott a Bűnös Maradvány tagjain álltak bosszút a tehetetlen, bűnösségük evidenciájával kezdeni mit sem tudó hátrahagyottak, emitt viszont a radikalizálódó, azaz direkt akciókkal fenyegető szekta az, amelyik egy öngyilkos merénylet fenyegetésével foglalja el Jardent, s nyomukban özönlik a Boldogok Szigetére vágyók tömege, amely aztán fel is gyújtja a várost: az érdemtelen kivételezettségnek vége. Az elbeszélés középpontjában álló bonyolult család tagjai végül fellelik egymást, mind túl is élik a kalandokat: a film főhőse többször is megjárja a túlvilágot, ennyi az engedmény, egy enyhe kis mosoly, hátha a család működik még. (A harmadik évadot amúgy áthelyezték Ausztráliába, a távolság új dimenziójában folytatódik a válság. Mint a valóságban.)

Az egykor elkülöníthető világok – bűnösség és ártatlanság – mára szétválaszthatatlanná, s lassan értelmezhetetlenné lettek, a biztonság és az otthonosság egyaránt mindössze mimikri, kamuflázs. A minden pillanatban gyanakvásban élő kisvárosi látszatközösségnek, az otthonosság imitációjának, a titkok és az idegenség összefüggéseinek hosszú előtörténete van a *Twin Peakstől* a *Desperate Housewiveson* át, a *Homelandtől* a *The Americansig*, a *Sopranostól* a közelmúltban forgatott angol *Broadchurchig*. Ezek a sorozatok ugyan igen erősen eltérő kulturális skálán mozognak, eltérő televíziós műfajok keverednek bennük, s mégis mintha mind a *The Leftovers* radikális nyitánya és vége, azaz kíméletlen szemlélete körül jártak volna. Mintha ez a sorozat azokra épülve, azokat is befejezve, egy komoly esztétikai töréspontra jutott volna el: az önismeretért való végeérhetetlen, azaz sorozatok számára kifejezetten alkalmas küzdelem körüljárásáig. Élők vagyunk vagy holtak? – kérdi az ifjú pápa utolsó beszédében. Kik lennénk mi magunk? Kik az ellenségeink? Felismerjük-e az idegeneket? A *Homeland* első évadának hazatérő hőse áruló, kettős ügynök, megtért ember? A *Sopranos* jómodorú maffiafőnöke pszichológushoz jár, s rémtetteiről szóló őszinte vallomásai egyszerre tűnnek menekülésnek és udvarlásnak, ajánlattevésnek, amit az analitikus, finom, középkorú asszony, sokáig rezdületlenül hallgat végig. Az *Americans* hősei árulók, de vajon tényleg egyszerűen kémek-e még? Oroszok-e még, vagy már amerikaiak? Van-e még a nemzeti identitásnak, hűségnek helye, értelme, jelentése, vagy csak a piac uralkodik, a túlélésért folytatott helytállás kötelessége: a sodródás a titkokkal, az azok teremtettené élettel? Elválasztható-e a látszat, a kamuflázs és emberi lényegük valósága? Az emberi lény újra és újra a színen találja magát, színrevitel

színrevitelt követ, s minden jelenet, minden esemény új Perszónát teremt, ígér, követel, kér. Van-e még értelme a goethe-i példázatnak magról, héjról? Van-e tudásunk arról, hogy mit jelent idegennek lenni? Miként élünk tovább a saját otthonunkban, azaz az idegenné lett világban?

Hiszen ilyesféle válságot élhettek át Jézus halála után hívei. A múltó idő elmosta közvetlen reményüket, s meg kellett tanulniuk, hogy a világ idegensége annak alapállapota, és az otthon tényleg csak illúzió – Szent Ágostonnál ugyanúgy, mint Twin Peaksben, Broadchurchben, Mapletonban, Jardenben.

S még a kortárs világért felelős pápa sem tudja, hogy mint feleljen meg a szerepének, mint szabaduljon meg a képzeletétől, az emlékeitől, a másik ember testébe belépő felnőtt ember felelősségétől, mindattól, aki ő volt egykoron, a testek közti találkozás semmi máshoz nem hasonlítható élményének méltóságától, mint váljon szereppé, önmagát alakító automatává. Az idegen világ története az, a nagy modern hagyomány, amelytől az egyház nem akar s nem tud megszabadulni, s a Jézust ismerő tanítványok közösségének, az ókeresztény világ személyességének ígéretével csábít minden szekta. (Ha a kereszténység egész története a parúzia késlekedésére épül, akkor a kereszténység történetének első drámai dátuma Jézus be nem teljesedett jövődöléséhez köthető.⁷)

A fundamentalizmus újra és újra kitört a hagyomány falai mögül, mintha az élő hang reménye, az elragadtatott szónoklatát tartó lelkipásztor könnyebben idézné fel a Megváltó közelségét, mint a Biblia szövegének értelmezésére hivatott egyházak, amelyek okkal tekintenek gyanakvással a megváltás eljövételével csábító szektákra, amelyek hajlamosak összekeverni az elragadtatást és a parúziát. S tény, hogy az új posztliberális politika ennek a logikának felel meg, a protestáns etika jelentősége és jelentése egyszerre tűnt el: az új amerikai elnök mintha a Mapleton és Jarden utcáin élők számára kínálna reményt, s lám, oly mindegy, hogy amúgy a gazdagok szigeteként látott New York palotáinak építője, a hiúság építészetének megszállottja.

Eldönthetetlen, hogy mindez ok vagy szimptóma. S épp a megválaszolatatlansága miatt teremt lehetőséget az esztétikai áttörésre – rögzült szemléletmódok közötti átjárásokra.

⁷ Taubes: *Nyugati eszkatológia*, 78.

NYOMOT HAGYNI

AZ EMLÉKEZÉS REFORMÁTUS TÁJAI



NAGY KÁROLY ZSOLT^{*}

A legtöbb vallásnak megvannak a maga szakrális terei és tájai, vagyis a fizikai térnek azok a terénümei, melyeket az adott vallás szerint a transzcendens magának kijelöl, melyeken megmutatkozik, illetve amelyekben az adott vallás követői a transzcendens mutatkozását felismerik. Ezek a terek és persze tárgyak, melyek valamilyen módon magukon hordozzák a transzcendens nyomát, általában fontos szerepet töltenek be az adott vallás gyakorlatában, rítusaiban, és olykor mindennapi életében is. Nyomot hagynak a közösségen – ugyanakkor az őket használó közösség is nyomot hagy rajtuk. Ezek a szentnek tekintett terek és tárgyak így egy különleges kapcsolatot jelölnek a transzcendens és a közösség, illetve annak tagjai között. A református teológia – szemben például a római katolikusokkal – az ótestamentumi szent sátor, illetve az annak örökébe lépő jeruzsálemi templom kivételével tagadja annak lehetőségét, hogy az ilyen terek és tárgyak folyamatosan a transzcendens mutatkozásának médiumai lennének. A gyakorlat azonban ezen a téren is különbözik az elmélettől. A református felekezeti identitásnak ugyanis több olyan territoriális eleme van, melyekhez a gyakorlatban úgy viszonyulnak az egyes közösségek, mint amelyek a transzcendens mutatkozásának állandó hordozói. Ezek a terek és tárgyak ugyanakkor szoros kapcsolatban állnak az adott közösség történetével, identitásával is: olyan identitásszimbólumok, melyek sűrítik a történeti tapasztalatot, s ekként a közösségi emlékezet helyeiként is működnek.¹ Az egyik legismer-

^{*} 1973-ban született református lelkészcsaládban. Jelenleg az MTA BTK Néprajztudományi Intézetének munkatársa és a Sárospataki Református Teológia tanára. Lényegét tekintve a háta mögött álló Istent kereső néhol fotográfus, máskor református teológus, esetleg kulturális antropológus vagy kommunikációkutató, de leginkább mindegyik egyszerre. Köztes és talán közvetítő létező, s ekként hagyott rajta mély nyomot, amikor alig egy éve Visky Andrásal személyesen is találkozott.

¹ Az emlékezetről és annak helyeiről itt abban az értelemben beszélek, ahogy azt Assmann (Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Budapest, Atlantisz, 1999) és Nora (Pierre Nora: *Emlékezet és történelem* között. A helyek problematikája, *Múlt és Jövő*, 2003/4, 2–16.) is teszi.

tebb ilyen tárgy Kossuth Lajos széke a debreceni református Nagytemplomban, melyet évtizedeken keresztül a templom központi helyén, az úrasztala mellett „állítottak ki”, s amelyre a gyülekezet internetes honlapja sokáig úgy hivatkozott, mint a templom egyik legfontosabb ereklyéjére.² Az elhelyezés – az úrasztala mint a református templom liturgikus középpontja, ebben az esetben ráadásul korláttal van elkerítve, ami még jobban kiemeli a tér szakrális jellegét – és asszociációi révén a hivatkozásra használt fogalom is egyértelműen jelzi, hogy a tárgy valamilyen módon a transzcendens mutatkozásának helye. A mutatkozás módját viszont a közösségi emlékezet fedi fel, hiszen ez az a szék, melyben a Habsburg-ház trónfosztásának kihirdetése idején Kossuth, a „magyarok Mózes” ült, aki a szabadság és függetlenség „ígéret földje” felé vezette a magyar nemzetet. A református templom ilyen szakrális emlékezhely szerepével máshol³ már foglalkoztam, most azt próbálom röviden bemutatni, hogy feltevésem szerint a református templom térhasználatának néhány sajátossága hogyan illeszthető egy ilyen értelmezési keretbe.

A bizonyásnak sátora a mi atyáinknál volt a pusztában, a mint parancsolta az, a ki mondotta Mózesnek, hogy azt arra a mintára csinálja, melyet látott vala. Melyet a mi atyáink átvén, be is hoztak Józsuével, mikor birodalmukba vették a pogányokat, kiket kiűzött az Isten a mi atyáink színe elől, mind a Dávidnak napjaiig; Ki kegyelmet talált az Isten előtt, és könyörgött, hogy hajlékot találhasson a Jákób Istenének. Salamon építe pedig néki házat. De ama Magasságos nem kézzel csinált templomokban lakik, mint a próféta mondja: A menny nékem ülő széke, a föld pedig az én lábaimnak zsámolya; micsoda házat építhettek nékem? azt mondja az Úr, vagy melyik az én nyugodalmamnak helye? Nem az én kezem csinálta-e mindezeket? (ApCsel 7,44–50)⁴

Az idézett szöveg a Bibliából, azon belül is az Újszövetségben található, Apostolok cselekedeteiről írott könyvből származik. Szűkebb kontextusa Istvánnak, az első keresztyén vértanúnak az úgynevezett nagytanács, a zsidó vallási (és politikai) vezetők előtt elmondott, magát védő beszéde. Istvánt istenkáromlás vádjával állították bíróság elé. A (hamis) tanúk azt mondták ugyanis: „Hallottuk őt káromló beszédeket szólni Mózes ellen és az Isten ellen. (...) e szent hely

² Jelenleg a karosszék az egyik, templomon belül kialakított kiállító térben látható, a honlap új verziója pedig kerüli ezt a megfogalmazást.

³ Nagy Károly Zsolt: „Mely igen szerelmetesek a te hajlékaid...” – A református templom mint a felekezeti azonosságtudat reprezentációja, in *Ethno-Lore: a Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézetének Évkönyve* 32, 2015, 293–330.

⁴ A bibliaidézetek forrása a revideált Károli fordítás.

ellen és a törvény ellen: Mert hallottuk, a mint azt mondá, hogy az a názáreti Jézus ezt a helyet elrontja, és megváltoztatja a czerimóniákat, melyeket adott nékünk Mózes.” (ApCsel 6,11–14) István válaszképpen azt bizonyította, hogy amit Jézus mondott – vagyis a vádként idézett jézusi mondás szó szerinti igazságát nem cáfolta – az lényegében már Mózesnél és a prófétáknál is megtalálható. István itt konkrétan az egyik legnagyobb próféta, Ézsaiás könyvét idézi, ahol maga Isten korholja Izraelt: „így szól az Úr: Az egek nékem ülő széke, és a föld lábaimnak zsámolya: minő ház az, a melyet nékem építeni akartok, és minő az én nyugalmamnak helye? Hiszen mindezeket kezem csinálta, így álltak elő mindezek; így szól az Úr. Hanem erre tekintek én, a ki szegény és megtörtött lelkű, és a ki beszédemet rettegi.” (Ézs 66,1–2) Ez a bibliai gondolat a protestáns szentségfogalom, illetve ezzel összefüggésben a transzcendens mutatkozásával kapcsolatos tudások egyik legfontosabb összetevője.

A római katolikus felfogás szerint a templom több formában is a transzcendens mutatkozásának helye lehet. Egyrészt önmagában is szent karaktert hordozó, hiszen felszentelt tér, másrészt – ezzel szoros összefüggésben – ott lehetnek benne a szentek ereiklyéi. Számunkra azonban – kimondottan a protestáns/református felfogással való összehasonlítás miatt – talán legfontosabb magának Krisztusnak a jelenléte a templom *tabernákulumában* őrzött ostya által. Ezt a jelenléte hangsúlyozza a tabernákulum – szentségház – előtt égő örökmécses is, amikor pedig a hívek a templomba lépve térdet hajtanak, ezzel a tabernákulumban jelenlévő Krisztust köszöntik. A római katolikus liturgia során, amikor a pap az eucharisztia szereztetési igéit⁵ elismételi, a jegyek – az ostya és a bor – lényege „Krisztus testének és vérének lényegévé változik át”,⁶ pontosabban: ezeknek ad helyt. Ez nagyon lerövidítve a *transsubstantiatio* tana, mely szerint tehát Krisztus valóságosan jelen van a jegyekben.

A protestánsok elvetették a transsubstantiatio tanát. Luther *consubstantiatio*ról ír, vagyis szerinte a jegyek nem lényegülnek át, de valamilyen módon mindkét szubsztancia – a jel és a jelzett dologé is – egyszerre van jelen az úrvacsorában, ugyanakkor ez valóságos és nem szimbolikus jelenlét. A reformáció svájci ága a lutheri tant is elvetve úgy tekint az úrvacsorára, mint szimbólumra, s egyfajta „lelki jelenlétről” beszél, sőt a Kálvinnál is messzebbre merészkedő, s a magyar reformációra is nagy hatást gyakorló Zwingli semmiféle jelenléte nem fogad el, s az úrvacsorát csupán emlékeztetőnek tekinti.⁷

⁵ „Ez az én testem... ez az én vérem...” (Mt 26,26–28)

⁶ Gál Ferenc – Erdő Péter: 'Eucharisztia', in *Magyar Katolikus Lexikon*. <http://lexikon.katolikus.hu/E/Eucharisztia.htm> (Letöltés: 2017. március 21.)

⁷ Az evangélikus állásponthoz lásd a Luther által 1537-ben írt *Schmalkaldeni cikkek* Oltáriszentségről szóló részét, in *Konkordia könyv. Az evangélikus egyház hitvallási iratai*, 2. köt.,

Ezzel párhuzamosan a református teológia elvetette a transzcendens minden „helyhez kötött” megjelenési formáját is, ugyanakkor előtérbe állított egy másik hagyományt, mely Krisztus e világi jelenlétét az egyházban látja.

Az egyház – református értelmezésben – hangsúlyosan nem a hierarchia, a papság, hanem a konkrét (lokális) közösség: Krisztus teste,⁸ és ebből következően a transzcendens mutatkozása a közösséghez kötött. Így bármi, ami szent, csak úgy lehet az – a szó eredeti értelme szerint a transzcendens számára fenntartott, elkülönített –, ha azt az egyház, pontosabban konkrét megjelenési formája, a helyi közösség használja. Így a templom sem szent önmagában, hiszen egyfelől nincsen benne jelen állandó jelleggel semmi, ami szentségkaraktert hordozna (képek, szentelmények, ereklyék, oltáriszentség), hanem attól lesz szent hely, hogy a Krisztust megjelenítő közösség összegyülekezik benne, s így lesz református értelemben a templom „Isten háza”.⁹ Ebből megfordítva az következik, hogy bármely hely, épület – csűr, istálló stb. – szent lehet, ha abban gyülekezet jön létre. Ez a logika érvényesül a református szakrális tárgyi rendszer – az úgynevezett *klenódiumok*, szertartási tárgyak, illetve *paramentumok*, azaz a templom ékesítésére felajánlott tárgyak – esetében is.

Van ugyanakkor ennek a koncepciónak egy „másik oldala”. A közösségi jellegből következik ugyanis a transzcendens tapasztalat „helyhez kötöttsége”. Ez egyrészt a lokalitás, a helyi hagyományoknak a transzcendens mutakozás felismerésére gyakorolt hatását jelenti, másrészt azt, hogy a transzcendens mutakozása a lokalitás horizontján belül nyer értelmet. Így válik a helyi közösség története, s abba ágyazódva az „individuális” tapasztalatok a transzcendens mutakozásának médiumaivá, azok a helyek és tárgyak pedig, melyekhez ezek a tapasztalatok kötődnek – így a templom, a klenódiumok vagy épp az adományozott textíliák – az emlékezet helyeivé.

A néprajzi, antropológiai szakirodalom többnyire a templom épületére, annak felirataira, az abban elhelyezett emléktáblákra, a klenódiumokra és paramentumokra, illetve az általa termelt írásos forrásokra koncentrált, amikor a közösség emlékezetét próbálja megragadni. Ugyanakkor némi jóindulattal szintén az írásos források közé sorolhatnánk a templomtér használatának egy sajátos emlékcsoportját, melyet csak elvétve vizsgálnak a kutatók:¹⁰ a falakon,

Budapest, Evangélikus Egyetemes Sajtóosztály, 1957, 37. Kálvin álláspontjához lásd az Institutio 4. könyve 17. és 18. fejezetét. Kálvin János: *A keresztyén vallás rendszere*, 2. köt., Pápa, Református Főiskolai Könyvnyomda, 1910, 631–713. Zwingli tanait összefoglalja Ulrich Gábler: *Huldrych Zwingli. Bevezetés életébe és munkásságába*, Budapest, Kálvin Kiadó, 2008.

⁸ „Ti pedig a Krisztus teste vagytok, és tagjai rész szerint”. (1Kor 12,27)

⁹ Sajátos, és a probléma szempontjából nem mellékes az „Isten háza” kifejezés eltérő tartalmú használatainak, értelmezéseinek egymásra gyakorolt hatása.

¹⁰ Ezek a feliratok leginkább akkor kerülnek a kutatók látóterébe, ha valamiért különlegesek.

oszlopokon, karzatmellvédeken s kivált a padokon található számtalan firkát. Miről szólnak ezek a firkák? Hogyan kötődnek a közösségi emlékezethez? Mit mondanak a transzcendens mutatkozásáról, ha mondanak egyáltalán valamit?

Ezeknek a firkáknak a kérdése persze rövidre is zárható. Egyszerűen az unatkozó fiatalok szórakozását vagy legfeljebb a „nyomot hagyni” ősi ösztönének megnyilvánulásait látják legtöbbször mögöttük, azoknak a „hic fuit” típusú feliratoknak a rokonait, melyekkel azóta találkozunk – sokszor „illetlen” helyeken –, mióta az ember ír. Így firkálták össze az egyiptomi műemlékeket Napóleon katonái is, saját partikuláris létüknek állítva ezzel örök emléket. Valóban, ezeknek a firkáknak a többsége nem tartalmaz többet egy névnél, olykor csak monogramnál és egy évszámnál. Felvetődhet ugyanakkor a kérdés, hogy miért érzi szükségét egy ember, aki egy életen át ugyanabba a templomba járt, hogy a padon tudassa azokkal, akikkel együtt oda járt, hogy itt járt? És miért fordul elő mindez jelentősen nagyobb számban protestáns, kivált református templomokban, mint egyebütt? Ahhoz, hogy az ilyen kérdésekre megpróbáljunk válaszolni, érdemes először egyrészt a firkák társadalmi környezetével, másrészt a konkrét kontextussal, szövegkörnyezettel megismerkedni.

A firkák ugyanis többnyire nem véletlenszerűen jelennek meg a templom terében. A református templomok térhasználatának egyik legfontosabb dimenziója a szabályozott ülésrend volt. Ez a rend városi közösségekben másképp működött, mint falun, sőt – bár lehet találni többé-kevésbé általánosnak tekinthető vonásokat –, konkrét megvalósítása helyenként változott. A rendszer alkalmazásának szigora a 20. század társadalmi átalakulásaival párhuzamosan enyhült, illetve városias környezetben többnyire hamarabb, falun később, jobbra fel is bomlott, ennek ellenére ma is találni olyan közösségeket, melyek alkalmazzák.¹¹ A rendszer lényege az, hogy a templomi ülésrend tükrözi a közösség társadalmi struktúráját. Ez a tükrözés megvalósulhat a település térszerkezetének a templomra – és a temetőre – vetítésén keresztül is, ám nagyobb részt a templomtér sajátos hierarchiáját követi. Ebben a tér liturgikus központja, az úrasztala és a szószék közvetlen környezete – a templom sok helyütt „piacnak” nevezett része – rendelkezik a legnagyobb presztízzsel. Ezt követi a templom főhajója, az abban lévő padosorok (sokszor ezt a területet

Így például a templombelsőben fennmaradt rovásírásos emlékeknek jelentős szakirodalma van, melyből itt csak Sándor Klára 2014-ben megjelent kötetére hivatkozom: *A székel írás nyomában*, Budapest, Typotex, 2014.

¹¹ A templomi ülésrend kiterjedt irodalmából lásd például Csizsár Árpád: A régi nemzeti rend nyomai a felső-tiszavidéki templomokban és temetőben, in Dankó Imre – Küllös Imola (szerk.): *Református néphagyományok*, 1. köt., Debrecen, Debreceni Református Kollégium, 1986, 157–197.; Faggyas István: *Lakosság és templomi ülésrend*, 1–2. köt., Debrecen, Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1990–1991.

nevezik tulajdonképpen templomnak), majd a karzatok és a karzat alatti területek, a bejáratok – és a cinterem –, majd az előterek, végül a templom épületén kívüli területek. A főhajóban általában elkülönülve, a szószék két oldalán egymással szemben ültek a férfiak és az asszonyok, rendjüket a családok társadalmi hierarchiában elfoglalt helye, azon belül az életkor és a családi állapot határozta meg. A legények (és olykor a leányok is) a karzatokon foglaltak helyet. A gyermekek helye változó, a konfirmáció előtt állók sokszor például külön padon, az úrasztala előtt ültek. A perifériákat, átmeneti tereket a társadalom perifériáján élők használták, például koldusok, cigányok és idegenek. A legtöbb firka a hátsó padokban, a karzاتفeljárókon, karzatokon, karzatt mellvédek könyöklőin és belső oldalain, az orgonák hátsó oldalán található, míg a főhajó padsoraiban elvétve akadunk ilyenekre. Gyakorlatilag hasonló a helyzet városi környezetben is. Sárospatakon, ahol a Kollégium diáksága és a városi gyülekezet együtt használta a templomot, a firkákat zömmel azokon a helyeken találjuk, ahol a diákok ültek, vagyis a karzatok alatti padsorokban, illetve a katonák és a céhlegények feltételezett helyein, a karzatokon. Miskolcon, a Kossuth utcai református templomban a céhek karzati padsorai közt a hátsókban találunk rengeteg firkát, a második karzatemelet hátsó soraiban pedig egészen kimunkált figurális vésetekre bukkanhatunk. Ez megerősítené azt az értelmezést, mely inkább „rendetlenkedést” vagy „rongálást” lát a firkákban. Kérdés azonban, hogy a firkák kontextusa alapján mit tehetünk ehhez hozzá.

A firkák kontextusa alatt azoknak a szövegeknek a korpuszát értem, melyeket a közösség helyez el – általában jól láthatóan – a templom terében. Ez a szövegek környezet természetesen szintén templomról templomra változik. A szövegek hordozói között említhetjük a klenódiumokat, paramentumokat, a padok és karzatok látható, reprezentatív felületeit, az esetlegesen meglévő mennyezeti kazettákat, a templomban – vagy a templomon kívül, a falon, a kerítésen – elhelyezett emléktáblákat, építáfiumokat, emlékköveket, és sok helyen az úrasztalán kinyitva tartott Szentírást. A szövegek többségében három visszatérő tartalmi elemmel találkozunk:

1. Nevek, sokszor nem individuálisan, hanem listába szedve. Lelkészek, presbiterek, konfirmáltak, hősi halottak, valamilyen szerencsétlenség áldozatai, adományozók és a közösség kiemelkedő tagjai, lajstromba szedve.
2. Események emlékeztetőt őrző feliratok, olykor csak egy dátum, de többnyire az esemény megnevezésével vagy akár bővebb leírásával.
3. Bibliai vagy vallási énekekből – többnyire zsoltárokból – vett idézetek, ritkábban parafrázisok.

A szövegek környezet kiemelkedően fontos részét képezik egyrészt a klenódiumok, másrészt a templom ékesítésére számos vidéken felajánlott textíliák, az

ügynevezett paramentumok. Mindkét tárgytípus jelentőségét az adja, hogy esetükben a fent leírt tartalmi elemek általában együtt fordulnak elő, vagyis a tárgyon rögzített felirat többnyire egy – sokszor relatíve¹² meghatározott – dátumhoz és megnevezett eseményhez konkrét neveket kapcsol, és ezeket egy bibliai textussal hozza összefüggésbe. Ugyanezt találjuk a paramentumok esetében is, csak amíg utóbbiak többnyire „bőbeszédűen” adják elő mondandójukat, és általában az év minden napján szem előtt vannak, addig az előbbiek – nyilván az anyag megmunkálásának problémáiból adódóan – szűkszavúbbak, és csak kiemelt alkalmakkor találkozhatunk velük. Mindkét tárgytípusra áll, de kivált a paramentumokra érvényes, hogy konkrét életfordulók alkalmával adományozzák őket. Az adományozás menete sokszor szinte rituálisan szabályozott: az adományozó az alkalom és a bibliai idézet kiválasztását általában a lelkésszel előzetesen egyezteti.¹³ A lelkész a gyülekezet előtt bejelenti az adományozás tényét, majd a használatba vétel előtt bemutatják a textíliákat a közösségnek. A használatba vétel után különösen ott, ahol a közösségnek számos ilyen tárgy áll rendelkezésére, a textília jellegétől függően vagy a falra kerül, vagy az úrasztalára szánt terítők és ruhák meghatározott „rendjébe” illesztik be. Ezeket a rendeket ünnepek szerint vagy más logika alapján cserélik, de sok helyen egyszerűen egymásra terítik az úrasztalán az adományozott terítőket, s így akár tíz, tizenöt terítő is lehet egyszerre szolgálatban. Az úrvacsorai edények esetében az adományozás sajátos formája az, amikor egy tárgy egymást követő generációk – olykor egy család több nemzedékének – kegyes felajánlásai nyomán, időről időre megújul. Az első generáció készített például egy ónpoharat, a következő átalakítja kehellyé, egy következő az óncuppát¹⁴ ezüstre cserélteti, majd ismét egy következő testamentumilag hagy bizonyos mennyiségű aranyat az eklézsiára, hogy abból aranyozzák meg az ezüscuppát. Ezekben az esetekben előfordul, hogy az előző nemzedéknek az adományozás tényét a tárgyon megörökítő inskripciójához az utódok hozzáfűzik saját mondandójukat, nem egyszer megjegyezve, hogy Isten dicsőségére és az atyák emlékezetére mívelték ezt vagy azt a fiak.

Szacsvay Éva „prédikáló tárgyakként” nevezi ezeket a klenódiumokat és paramentumokat, hiszen a rajtuk rögzített feliratok a személyes életeseményeket bibliai idézeteken keresztül értelmezik, vagy éppen személyes hitvallást

¹² Vagyis nem évszámmal, hanem például X. Y. kurátor szolgálati idejére való hivatkozással.

¹³ Tudomásom szerint nem vizsgált, ugyanakkor az egész téma egyik legizgalmasabb kérdése az egyes közösségek által választott bibliai idézetek repertoárja, ezen belül az esetleges családi tradíciók feltárása.

¹⁴ A kehely felső része, az ivócsésze, mely a bort tartalmazza.

fogalmazznak meg.¹⁵ E tárgyak azonban a hitvallás vagy vallási reprezentáció mellett másfajta funkcióval is bírnak. Miután ugyanis az úrvacsora alkalmával például a fiak s azok fiai és leányai sokadízíglén – ahogy a rokonok, barátok és a lokális kapcsolathálózat egyéb tagjai is – személyes kontaktusba kerülnek velük, e tárgyak különösen is alkalmasak arra, hogy a közösséghez való kötődés, az elköteleződés és természetesen a reprezentáció kifejezőivé és eszközeivé váljanak. Hasonló a helyzet a textíliák esetében is. A személyes életfordulókhoz vagy krízishelyzetekhez kapcsolódva adományozott tárgyak egyrészt értelmezhetők hitvallásként, ugyanakkor, miután állandóan szem előtt vannak, az adományozó egyén vagy család vallási kötődését, közösségi – a vallásgyakorlatból, kegyességből épülő szimbolikus tőkéjére alapozott – helyzetét is megjelenítik. A rendekbe, sorozatokba tagolódás és egymásra rétegzés gyakorlata viszont – hasonlóan a templomtérben láthatóvá tett listákhoz – a betagolódás és kontinuitás üzenetét hordozhatja, hiszen az előző nemzedékek, a hitvalló ősök sorába illeszti az adományozót, vagy éppen azt, akire nézve az adományozás történt.

Következetlenségnek tűnik, mégis találó éppen ezért, hogy református összefüggésben klenódiumoknak és paramentumoknak, vagyis – a szavak eredeti jelentése szerint – ereklyéknek és kegytárgyaknak nevezzük ezeket a tárgyakat, hiszen éppen úgy a transzcendenshez kapcsolják használóikat, mint a szentek ereklyéi. Míg azonban az utóbbiak ezt közvetlenül teszik, hiszen az ereklye mint a szent része magában hordozza a transzcendenst, addig a református klenódiumok és paramentumok szakrális karakterüket az emlékezetten keresztül nyerik. Az emlékezet helyeiként teszik felidézhetővé a transzcendens mutatkozásának nemzedékről nemzedékre felhalmozódó tapasztalatát, hiszen a rajtuk megörökített események az Isten kegyelmének, gondviselésének nyilvánvaló jeleiként épp ezekről adnak számot.

Nem tagadva a firkák mögött meghúzódó indítékok nagyon eltérő jellegét, hangsúlyozva továbbá azt is, hogy amint a paramentumok bibliai idézeteinek repertoárja nagyon eltérő lehet az egyes közösségekben, úgy a firkák különböző lokális kontextusokban más-más módon értelmezhetőek, mégis úgy gondolom, hogy ezeknek a társadalmi és szöveges környezeteknek az összefüggésébe állítva adhatunk a firkáknak egy-két új interpretációt. A számos lehetséges közül most három, a közösségi létre koncentráló értelmezést hadd vessek fel!

¹⁵ Szacsavay Éva: „...Isten ditsősegere adta...” Református egyházművészet – népművészet, in Selmeczi Kovács Attila (szerk.): *Lélek és élet. Ünnepi kötet S. Lackovits Emőke tiszteletére*, Veszprém, Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság, 2006, 73–82.; uő: *Kegyes adományok: tipológia és topográfia* (A bánffyhunyadi templom térszimbolikájához), *Acta Ethnologica Danubiana*, IX. évf., 2007/8–9, 59–78.

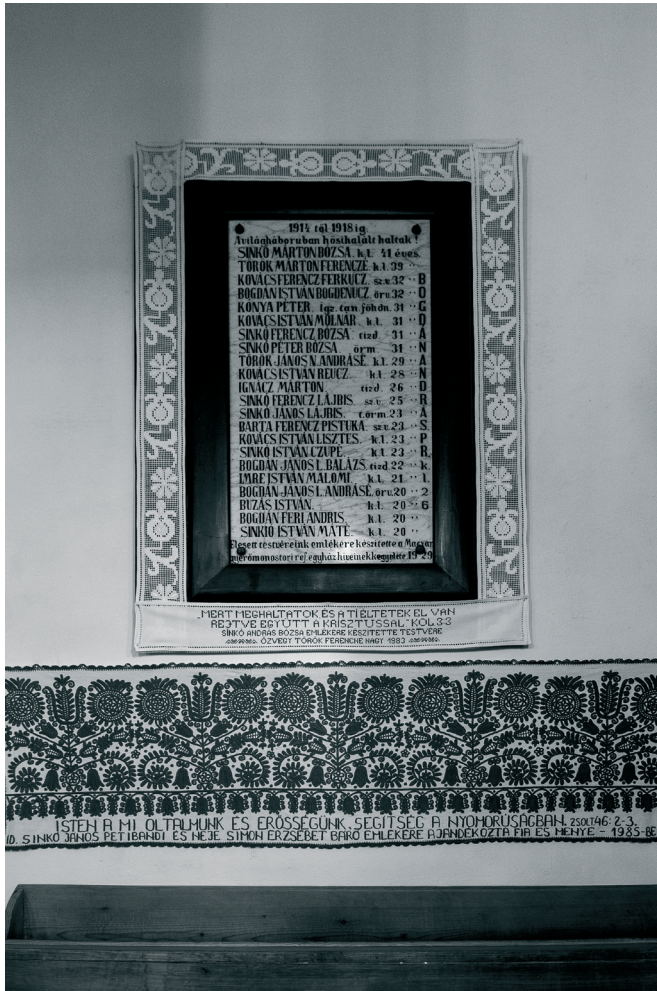
Az egyik a szimbolikus térfoglalás. Az, hogy Napóleon katonái dátummal és aláírással látták el az egyiptomi műemlékeket, a hódítás, a birtokbavétel és minden valószínűség szerint az ellenség megalázásának része volt. Egy terület birtokviszonyait jelző névtáblák cseréje, megváltoztatása, a területhez kapcsolódó események és személyek emlékezetének az emlékeztetők eltávolításával megkísérelt törlése – vagy ennek másik olvasata, a hely emlékezetének újjáépítése események és nevek társításával és az ezekre emlékeztető jelek elhelyezésével –, vagyis a tér szimbolikus elfoglalása a hódítók szokásos eszköztárának része. Ebben az összefüggésben a nevek és a hozzájuk társított évszámok elhelyezése egy adott helyen a birtoklás tényének jelzésére is szolgálhat. Ez pedig olyan esetekben, amikor egy közösség történeti tudatában rögzült, hogy egyszer vagy többször már elvették vagy el akarták tőle venni a templomát, nagyon észszerű stratégiaként is felfogható.

A másik a betagolódás. Elnézve a padokon, karzatmellvédek hátulján egymásba gabalyodó neveket, monogramokat és a hozzájuk kapcsolt – olykor több évszázadot átfogó – évszámokat, sokszor olyan képletet adnak ki, mintha felhők lennének. Mit jelent beírni a nevünket egy adott dátummal egy ilyen felhőbe? Jelentheti például a betagolódást egy státuszcsoportba, mondjuk például a karzaton ülő legények közé, vagy a Kollégium diákjainak közösségébe. Másrészt betagolódás a nemzedékek láncolatába. Felvésni a nevem ugyanarra a deszkára, ahová apám harminc éve felvéste, vagy felírni magam a pad háttámlájára a Kollégium diákjai közé, ugyanoda, ahol már száz éve is a kollégium diákjai írták a nevüket, az idő, a folytonosság – a közösségi ittlét folytonossága – sajátos tapasztalatát nyújtja.

Végül minden ilyen felhőnek vagy listának van egy, a transzcendensre reflektáló, rejtett üzenete is, hiszen mindegyik mögött ott a Gondviselés, az „Ében-Háézer”¹⁶ tudata, és az a reménység, hogy a lista folytatható. Ahová én felvésem a nevemet, oda talán a fiam is felvési évtizedek múlva.

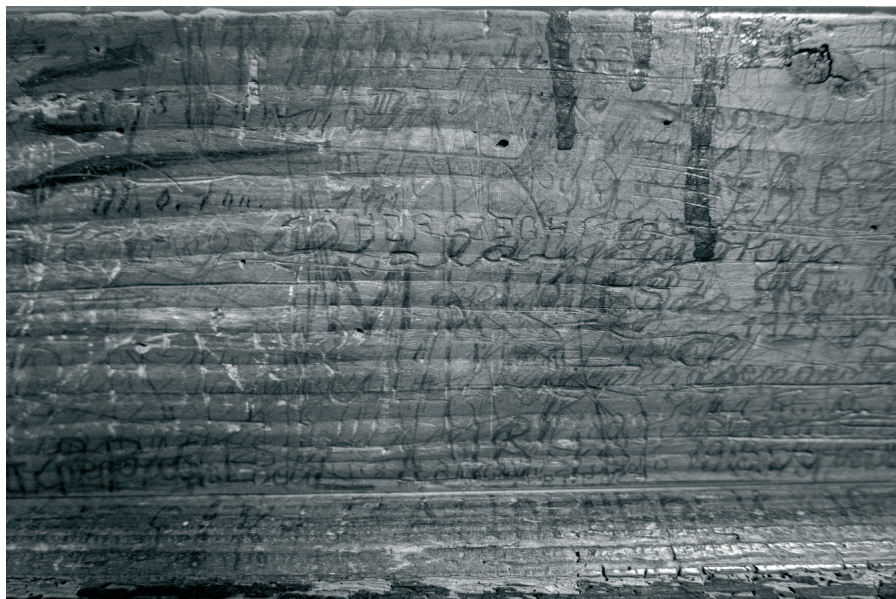
¹⁶ 1Sámuel 7,12: „Sámuel pedig vett egy követ, és felállítá Mispa és Sén között, és Ében-Háézernek nevezte el, mert mondá: Mindeddig megsegített minket az Úr!” A kifejezés szó szerinti jelentése: a segítség sziklája.

FÜGGELÉK¹⁷

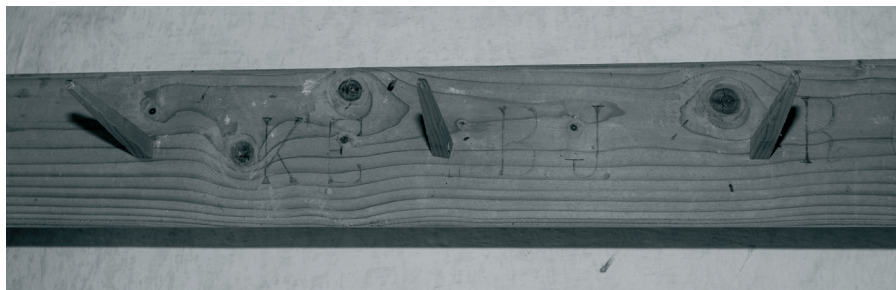


Egymást értelmező szövegek a magyargyerőmonostori református templomban.

¹⁷ A fotókat a szerző készítette.



Egymásra rétegződő vésetek és firkák a sárospataki református templom padjain.



Kalaptartó monogramokkal a magyarvalkói református templom karzatán.

REFORMÁCIÓ ÉS ELLENSÉGKÉP



BALOGH JUDIT*

Pályakezdésem számos izgalmas, új szempontot adó beszélgetése fűződik Visky Andrásához. Ezzel a tanulmánnyal szeretném megköszönni azt a világot, amelyet kinyitott a kérdéseivel, ötleteivel, és bizalmát, mellyel engedte, hogy a gondolatait a magam módján gondoljam tovább. Sokakkal együtt mondhatom, nem lennék az, aki lettem, ha nem ismerem meg, és nem varázsol el az általa mutatott világ. Kedves András, Isten éltesse!

A KÖZÉPKORI EURÓPAI KERESZTÉNYSÉG ELLENSÉGKÉPE

Szűcs Jenő Európa régióit elemző remek tanulmányában a Nyugatra vonatkoztatva írja, hogy a korai középkorban

[e]gyetlen intézmény maradt, melyet a fejlődés nem dezintegrált – az Egyház... A nyugati egyház a hatalmi káoszban és vákuumban kiszabadult abból az alárendelt helyzetből, mely a kései antikvitásban (lévén a *ius sacrum* a *ius publicum* része) Nagy Konstantin óta (337) természetes volt, és amelyet Bizáncban Justinianus sürgősen és még határozottabban reprodukált (532). A római egyház Róma bukása jóvoltából szabadult ki a „cezaropapizmus” alól. Hogy a keresztények „társadalma” (*societas fidelium*) a tényleges hatalmi viszonyoktól független létű identitás, mely kényszerűségből, „kölcsonösen elvegyülve” (*in vicem permixta*) tagolódik be az e világi uralmi létbe, azt egyfajta virtuális értelemben már Szent Ágoston megfogalmazta, amit aztán Gelasius pápa (492) sürgősen átfordított az intézményi realitásokba. A spirituális és a világi, az ideológiai és a politikai szféra szétválasztása egyike a Nyugat

* Habilitált történész, egyetemi docens az Eszterházy Károly Egyetemen. Kutatási témája a 16–17. századi magyar társadalomtörténet, elsősorban a székely társadalom, valamint az Erdélyi Fejedelemség elitjének története és az egyháztörténet. Első kötete, a magyar puritán forrásokból készült válogatás Visky András hatására, az ő előszavával jelent meg. Jelenleg egy magyar reformációról szóló könyvön dolgozik, amelyhez András ír majd reflexiókat.

ama egyedülállóan termékeny szeparációinak, melyek nélkül sem a majdani „szabadságok”, sem a „társadalom” elvi emancipációja, sem az eljövendő nemzeti államok, sem pedig a reneszánsz és a reformáció nem képzelhetők el.¹

A konkrét politikai hatalomhoz nem rögzített egyház alkalmasnak bizonyult egy egységes világ létrehozására, amelynek a keresztények etnikai hovatartozástól függően a tagjai lehettek. 1073-ban került a pápai trónra VII. Gergely, aki megalkotta a középkori pápaság ideológiáját, a *Respublica Christiana*t. Gergely célja az volt, hogy az európai katolikus államok a pápa szellemi vezetése alatt álló egységes birodalomba tömörüljenek. Ez nem valósult meg az ideális formájában, de sok tekintetben megalapozta a keresztény Európa létrejöttét.

A középkori Európát tehát a nyugati keresztény egyház és az általa használt és elterjesztett latin nyelv² számos tekintetben egységesítette. Igaz, hogy ezt a latin nyelvet a nép, a jobbágyok, de még a vidéki nemesek, sőt az alsó papság is csak kevésbé ismerte,³ mégis volt egy közös tudás arról, hogy Európa keresztény, és a latin a szakrális nyelv. Az egyház szent nyelvét még azok is a magukénak érezték, akik nem értették, hogy vajon mit „hókuszpókuszol” a pap az oltárnál a latin nyelvű mise közben.

A középkori keresztény királyságok összetartó ereje az esetek többségében nem az etnikai összetartozás volt, még kevésbé a közös történelem. Sokkal inkább az Istentől adatott keresztény uralkodó alattvalóinak közösségeként identifikálhatták magukat. Tehát annak ellenére, hogy a társadalmak csak kis szegmense részesült a Biblia és a liturgia nyelvének kincseiből, és a kereszténység középkori századaiban mindenhol tovább éltek a pogány rítusok, léteztek a polarizált nyelvi szigetek, a 12. századra már világosan látható volt egy, a római egyház spirituális-ideológiai vezetése alatt álló Európa, amit az egyházi latin szimbolizált. Ebben a korszakban a nemzeti vagy etnikai szempontok még nem artikulálódtak elég erősen, az identitást egy-egy keresztény királysághoz, egy-egy keresztény uralkodó alattvalói köréhez való tartozás adta.⁴ A kora újkor első reformátori nemzedékének nagyszerű tagja, a bártfai Leonard Stöckel anyanyelve a felvidéki német volt, ezen kívül tökéletesen értett latinul. A wittenbergi egyetem anyakönyvébe mégis a büszke „Hungarus” megnevezést írta magáról, ami ebben az esetben a magyar király alattvalóját, a Magyar Királyság lakosát jelentette.⁵

¹ Szűcs Jenő: Vázlat Európa három történeti régiójáról, *Történelmi Szemle*, 1981/3, 321.

² Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus kialakulásáról és elterjedéséről*, Budapest, L'Harmattan – Atelier, 2006, 46.

³ Owen Chadwick: *A reformáció*, Budapest, Osiris, 1998, 12.

⁴ Horucz László: *Ellenségkép. Az ellenség fogalom történeti alakulása vallásban, morálban, politikában*, Szeged, Szerző, 1993, 79.

⁵ Szabadi István: Stöckel és a lutheri–kálvini hitviták, in Kónya, Peter (ed.): *Leonard Stöckel*

A keresztény Európa számára idegenként és természetesen ellenséggként konstituálódott minden, ami nem volt keresztény, pontosabban aki és ami nem Róma vezetését fogadta el. Ezért elsősorban Európa határain kívül azonosították az ellenséget, akiknek jelentős része nemcsak Róma alattvalója nem volt, de a bőrük színe is eltért az európai népek többségétől. Emellett ellenség volt mindaz, aki valamiképpen szembefordult a létrejött keresztény egyház tanításaival és főleg struktúrájával, uralmi rendjével. A kereszténység mint egységszervező és identitásmegjelölő erő olyan jelentős volt, hogy az elsősorban politikai ellenfelek esetében is gyakran szerepelt megnevezésként annak istentelen, keresztényietlen, de mindenképpen hitetlen volta.⁶ Az uralkodó ellen lázadó Csák Mátét a 14. században például a „sátán csatlósa” kifejezéssel illették.⁷

A középkor embereinek többsége nem tudott írni-olvasni, sőt, még a mise liturgiájának a szövegét sem értette, és gyakorta feljegyezték, hogy nyilvánvaló unalmában bűnösen beszélgetett a szertartások ideje alatt.⁸ Ezzel együtt az egyház és az egyházi események, maga a papság vagy a szerzetesség voltak a leginkább abban a helyzetben, hogy a középkori állam médiájának a szerepét betöltsék. Az ő narratívájukban és fogalomkészletükben az ellenség szükség-szerűen vált az ördög emberévé.

Összességében tehát azt mondhatjuk, a középkori Európa embere, ha nem lázadozott a saját pozíciója ellen, és nem kívánta széttörni a számára adott kereteket, akkor egy nagy keresztény közösség tagjának érezhette magát, amely Róma óvó szellemi vezetése alatt haladt az üdvösség felé. Az ellenség jobbra a pogány, kívülről érkező „más” volt. A keresztes hadjáratok megteremtették a testközeli ellenség nagyon is valóságos, bár Európa belsejéből nézve még így is elsősorban mitikus képét.⁹ A hús-vér ellenség többszöri legyőzése biztosította a hívek, a keresztény európai közösség számára annak az élményét, hogy egy győzelmes, diadalmas egyházhoz tartoznak, ami saját identitástudatuk és összetartozásuk szempontjából is hasznos volt. A keresztes háborúk sikere az egyházi és a világi hatalom képviselőinek is legitimitást és többletjogokat adhatott.

A társadalmak többsége az európai keresztény királyságokban a *Biblia Pauperum*-ból tájékozódott az üdvösség kérdését illetően, és ez a keresztény

a reformácia v strednej Európe (Acta Collegii evangelici Prešovensis, 11), Prešov, Prešovskej univerzity, 2011, 97.; Révész Imre: Magyar tanulók Wittenbergben Melancthon haláláig (Magyar történelmi tár, 6), Pest, 1859, 216. A pontos szöveg: Leonhardus Stoeckel Bartfensis Hungarus.

⁶ Csukovits Enikő: A „tekergő kígyó” és a „sátán csatlósa”. Ellenséggép a középkori magyar királyi adománylevelek narrációiban, *Történelmi Szemle*, 2009/2, 195–206.

⁷ Uo., 200.

⁸ Györffy György: *István király és műve*, Budapest, Gondolat, 1983, 186.

⁹ Horucz: *Ellenséggép*, 78.

alaptanítás, amely eljutott hozzájuk, szinte mindenhol erősen keveredett a pogány mitológiák világával. A magyar népi imák szövegvilága remekül illusztrálja ezt a sajátos vallásosságot, amely Európa lakossága nagy részét jellemezte.¹⁰

A REFORMÁCIÓ ÉS AZ ELLENSÉGKÉPZÉS

A reformáció a sajátos európai közösségképet törte szét számos tekintetben.

Először is – ez voltaképpen már az előreformatori mozgalmaknak is igénye volt – nemzeti nyelvűvé tette a Bibliát és a liturgiát. Már a valdensek körében is felmerült az igény anyanyelvű bibliafordítás készítésére, csakúgy, mint a lollardok vagy a husziták mozgalma idején, ám ezek a mégoly jelentős törekvések nem rengették meg alapjaiban a fennálló rendet. A nemzeti nyelv használata és legitimitásának megadása alapvető elemévé vált az etnikai nemzettudat kialakulásának. Míg a középkor folyamán a nemzeti nyelvhez a tömegkultúra, a műveletlenség és a kocsnék, falusi vásárok hangulata kötődött, addig a Biblia lefordítása és főleg a liturgia nemzeti nyelvű művelése a népek nyelveit mintegy szakralizálta, és ezáltal fel is emelte őket.¹¹ A Biblia nemzeti nyelvekre fordítása segítette az irodalmi nyelvek kialakulását, a nyelvi egységesedés pedig a nemzeti identitás kialakulását erősítette.

A második és számunkra talán a legfontosabb fejlemény a különböző konfessziók¹² létrejötte volt. A Confessio Augustana hivatalossá tétele valójában egy Európa nyugati felén 1054 óta létező konszenzust tett zárójelbe. Az egységes és mindenkire egyformán érvényes római katolicizmus középkori századaiban a dogmatika részletes ismerete háttérbe szorult az intézményhez tartozás primátusa mögött. Ezért lehetett a középkori keresztény teológiának számos, minimum sajátos, de sokszor egymással szinte ellentétes következtetéseket is levonó iskolája, teológusi köre.¹³ A keresztény identitás kialakításában nem a te-

¹⁰ Erdélyi Zsuzsanna: *Hegyet hágék, lőtőt lépék. Archaikus népi imádságok*, Budapest – Pozsony, Pesti Kalligram – Kalligram, 2013.

¹¹ Péter Katalin: A bibliaolvasás mindenkinek szóló programja Magyarországon a 16. században, *Századok*, 1985/119, 1006–1028. Uő: *Papok és nemesek. Magyar művelődéstörténeti tanulmányok a reformációval kezdődő másfél évszázadból* (A Ráday Gyűjtemény tanulmányai, 8), Budapest, Ráday Gyűjtemény, 1995, 31–55.

¹² Thomas A. Brady, Jr.: Confessionalization – The Career of a Concept, in John M. Headley – Hans J. Hillerbrand – Anthony J. Papalas (eds.): *Confessionalization in Europe, 1555–1700: Essays in Honor and Memory of Bodo Nischan*, Aldershot, Ashgate, 2004, 1–20.

¹³ Ghislain Lafont: *A katolikus egyház teológiatörténete*, Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1998, 113–215. A 12. századtól, az egyetemek létrejöttétől kezdve különösen is szembevetődővé vált a különböző teológiai iskolák működése és azok elméleteinek számos ponton megtalálható eltérése. Borbély Gábor: *Civakodó angyalok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2008, 182–189.

ológiai nüanszok játszották a döntő szerepet, sokkal inkább a pápa főségének és az egyház hierarchiájának elismerése. A protestánsok¹⁴ és katolikusok által ma is egyformán használt niceai hitvallás egy ernyőt tartott a közösség egésze fölül, amely alá sok eltérő gondolat is befért.

Az augsburgi hitvallás megjelenése után az egész 16. századra az volt a jellemző, hogy a folyamatosan létrejövő felekezetek aprólékosan megfogalmazták a saját krédójukat, sőt, ezek tudását számon is kérték a híveiktől, a felekezeti tagságától, illetve ezen hitvallások igazsága mellett érveltek.¹⁵ A témánk szempontjából ez azért érdekes, mert míg a középkor folyamán a „más”, az ellenség, a nem keresztény többnyire Európa határain kívül volt, addig a konfesszionalizáció korában az ellenség a szomszédba költözött. A szigorúan vett és betartott hitvallások a felekezeti identitáskonstrukciók legfontosabb elemévé váltak, így az eltérő konfesszió követője az ördög emberévé, a kárhozat követévé vált. Ezért lehetett a felekezeti küzdelem igazi harcok, sok esetben öldöklések, egymás elpusztításának okozója.

A konfesszionális hasadás minden eddiginél véresebb belharcokat eredményezett, elsősorban Nyugat-Európa társadalmában. Az ellenség már nem a máshogyan kinéző, mitikus idegen volt, hanem az ugyanolyan, a szomszéd, a testvér. Rouen, Antwerpen vagy Párizs utcáin szomszédok fordultak egymás ellen. Egy párizsi nő, akit a források időnként apácának, időnként pedig laikus nővérnek neveztek, azt hirdette, hogy Istentől kapott kijelentést, szabályos próféciát, amelynek az volt a lényege, hogy Párizs el fog pusztulni, amennyiben nem ölnek meg minden hugenottát.¹⁶ A konfesszionalizáció számos hatása mellett elemeire bontotta a korábban ismert Európát, és a saját közösségek hitvallásának tudatosításával egy új identitást is adott az embereknek. Ennek az önazonosságnak fontos eleme volt a saját felekezeti közösség feltétlen igazságába vetett hit, és a másik kárhozatra jutásáról való meggyőződés. A reformáció idején zajló felekezeti képződési folyamat általános velejárójának tekinti a német történelmi kutatás azt, hogy a létrejövő felekezetek német földön együttműködtek, sőt szimbiózist alkottak az aktuális hatalommal, amely megvédte őket az

¹⁴ A niceai hitvallás közös megvallása a történelminek nevezett protestáns egyházakra jellemző.

¹⁵ Heinz Schilling: *Das konfessionelle Europa. Die Konfessionalisierung der europäischen Länder seit Mitte des 16. Jahrhunderts und ihren Folgen für Kirche, Staat, Gesellschaft und Kultur*, in Joachim Bahlcke – Arno Strohmeyer (Hrsg.): *Konfessionalisierung in Ostmitteleuropa: Wirkungen des religiösen Wandels im 16. und 17. Jahrhundert in Staat, Gesellschaft und Kultur* (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Europa, 7), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1999, 13–62.

¹⁶ Diarmaid MacCulloch: *A reformáció története*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2011, 508.; Barbara B. Diefendorf: *Beneath the Cross. Catholics and Huguenots in 16th Century Paris*, New York – Oxford, Oxford University Press, 1991, 91.

ellenségtől, a másik felekezet képviselőitől.¹⁷ Ennek az együttműködésnek Európa más országaiban is megtalálhatjuk a nyomait.

A felekezeti identitásképződés szempontjából fontos vívmány volt az anyanyelvűség beemelése a liturgikus életbe, az anyanyelvű bibliaolvasás elterjesztése. Igaz ugyan, hogy a Bibliák nemzeti nyelvre történő fordítása nem a reformáció idején indult el Európában, de az anyanyelvűség megjelenése az egyházban egyértelműen a reformáció korszakához köthető.¹⁸ A felekezeti identitások országokhoz, illetve nyelvekhez kötése Nyugat-Európában is számos példa volt, hiszen például Angliában egyértelműen összekapcsolódott a franciaellenesség a katolikusellenességgel, és ugyanez látható a spanyolok erőteljes angolellenessége és ezzel együtt protestánsellenessége mögött is. Az uralkodók eredményesen használták a felekezeti csoporttudatot az általuk legyőzni kívánt ország elleni gyűlölet felkeltésére és az ellenségkép démonivá növelésére.

Az ellenségképzés a pszichológia szerint akkor erős, ha világos és hangsúlyos önmeghatározás társul hozzá. A konfessziók által körülhatárolt csoportidentitások a középkorinál erőteljesebb önidentitást tudtak adni a híveknek, ezért az ekkor keletkezett ellenségképek is egyértelműbbek és erősebbek lettek. Reinhart Koselleck megfogalmazása szerint „[e]gy politikailag vagy társadalmilag egységes cselekvő közösség olyan fogalmak révén konstruálódik, amelyek körülhatárolják és ezzel másokat kirekesztenek, azaz amelyek révén a közösség meghatározza saját magát”.¹⁹ Véleménye szerint ilyen módon

¹⁷ A konfesszionalizációnak a katolikus, evangélikus és a református felekezet esetén is megfigyelhető jellemzői: 1. Az igazság abszolút birtoklásának tudata. 2. A hitelvek világos körülhatárolása, a hitbeli bizonytalanságok kiküszöbölése. 3. Gondoskodás arról, hogy a tanokat megfelelő emberek képviseljék, az alkalmatlanok kiszűrése. 4. A művelődés intézményeinek monopolisztikus megszervezése, a felekezet szolgálatában álló intézményi rendszer létrehozása. 5. A felekezet sajátos liturgikus formáinak kialakítása. 6. A hívekkel való kommunikáció sajátos nyelvezetének megteremtése. 7. A hittételek széles körű terjesztése, a propaganda sajátos eszközrendszerének kialakítása a cenzúra alkalmazása mellett. 8. Az egyházszervezet kiépítése a középkori hierarchia megőrzése vagy újjal való helyettesítése útján. 9. A belső egyházi élet ellenőrzése, különféle mechanizmusok, közöttük a vizitációk rendszeres megszervezésével. 10. Az államhatalommal kialakított együttműködés és szimbiózis. Tusor Péter: Felekezetszerveződés a korai újkorban, *Vigilia*, 2008/1, 12–18.

¹⁸ Péter: *Papok és nemesek*, 33. Péter Katalin hívta fel a magyar egyháztörténet-írás figyelmét arra a fontos eseményre, hogy a reformációhoz csak utólag illesztették a bibliaolvasás mindenkinek szóló programja gondolatát, mert Luther pár évvel annak meghirdetése után visszakozott, nagyobb veszélyt látva benne, mint hasznot, ezért később a kátétanulást helyezte a középpontba. Kálvin viszont meg sem hirdette ezt, mint ahogy nem szándékozott a Bibliát sem lefordítani. A Biblia helyes értelmezésének a megismerését, úgy tűnik, mindketten fontosabbnak tartották a Biblia minden emberhez történő eljuttatásánál. Erről lásd még Ronald Gawthorp – Gerald Strauss: *Protestantism and Literacy in Early Modern Germany*, P&P, 1984.

úgynevezett aszimmetrikus ellenfogalmak jönnek létre, a csoporton belüli lesz az „ember”, míg az azon kívül rekedt a „nem ember”. Ez a kívül rekedt ugyanakkor esetünkben belső ellenség, mindenhol tetten érhető, és nem könnyen ismerhető fel.

KELET-KÖZÉP-EURÓPA ELLENSÉGGÉPKÉPZÉSÉNEK SAJÁTOSSÁGAI

Míg Nyugat-Európa újonnan létrejött felekezetei új konfliktusokat generáltak és vallásháborúkat eredményeztek, addig Dél-Európa és Kelet-Közép-Európa szembesült egy már a középkortól mindenki számára ellenséggént identifikált hatalommal, az előretörő Oszmán Birodalommal. A muszlimokat a középkorban is ellenségnek tekintette a keresztes hadjáratok Európája, ám a nyugati keresztények a saját felekezeti küzdelmeiket fontosabbnak ítélték a török elleni közös fellépésnél. Luther például több ízben elutasította a török elleni fellépés lehetőségét. Luthert felhábortotta, hogy a pápa búcsúlevelek árusításával kívánt pénzhez jutni a török elleni hadjáratához. Ezenkívül a belső bajokat Németországban sokkal égetőbbnek látta, mint a török fenyegetését. „A török ellen akarunk síkra szállni? Nem úgy! Először is itthon lássunk dolgunkhoz, mert itthon állunk a legrosszabbul.”²⁰ Még 1522-ben, azaz alig négy évvel az Európában is félelmet keltő mohácsi ütközet előtt is ugyanebben a szellemben nyilatkozott. Ebből világosan látható, hogy a konfesszionalizáció hatására Nyugaton a külső, Európán kívüli ellenség helyét átvette a belső, Európán belüli ellenség, és a másik felekezet, főképpen pedig az egyre inkább antikrisztusként emlegetett pápai hatalom ellenséggént való azonosítása.

Mire jó az, hogy mi a töröknek testi fegyverrel ellenállunk? Mi rosszat tesz a török? Elfoglalja az országot és uralkodik ideig-óráig. Hiszen nekünk ugyanazt kell elszenvednünk magától a pápától, aki bizony agyon gyötri testünket és életünket, amit a török nem cselekszik. Ezenfelül a török mindenkit meghagy a maga hitében, ezt sem teszi a pápa, hanem az egész világot a keresztyén hitről a maga ördögi hazugságára kényszeríti, úgy hogy a pápának a test, javak és lélek feletti uralma nyilvánvalóan tízszer gonoszabb, mint a töröké. És ha Krisztus maga le nem döntené az Antikrisztust az Írás szerint, és ki akarnók irtani a törököt, a pápán kellene kezdenünk a dolgot.²¹

¹⁹ Reinhart Koselleck: *Az aszimmetrikus ellenfogalmak történeti-politikai szemantikája*, Budapest, Józsefvegy Műhely, cop. 1997.

²⁰ Súlyom Jenő: *Luther és Magyarország*, Budapest, Magyarországi Luther Szövetség, 1933, 91.

Kelet-Közép-Európa népeinek azonban éppen most kellett szembenézniük az esetleges teljes pusztulással, aminek következtében az itt élő népek ellenségképe más árnyalatokat nyert.²² Amennyiben a magyar kora újkori történelmet vizsgáljuk, akkor ez a korszak az első nagyobb nemzeti trauma, az ország három részre szakadásának az ideje volt. Ezt megelőzte egy több mint százéves folyamatos szomszédi viszony azzal az Oszmán Birodalommal, amelyet a középkori kereszténység is a hivatalos „másnak”, az ellenségnek definiált. A keresztény Európa határai egészen közel kerültek a magyarsághoz, ami már ekkor átalakította a magyarság és a vele dél felé szomszédos népek (horvát, szerb) identitását, és mindenhol megjelent a híres védőbástyatoposz a népek identitáselemei között. A kereszténység védőbástyája²³ szerep ugyanakkor a nyugati társadalmakban kevésbé erős megváltói, áldozati árnyalatokat kevert ezen népek keresztény identitásába, ami a saját csoportidentitásának értéktelítettségét is jelentette. Ezért, noha erősen megjelent itt is a törökveszély miatti önostorozás, a megtérés szükségességének a gondolata, a magyarság mégis mint Krisztus vitézeire tekintett magára ebben az időben.

A törökveszély kulminálódásának éveiben ráadásul egy rendi monarchikus kormányzatot működtető Jagelló uralkodó állt az ország élén, ami felértékelte a korábban nem kedvelt Hunyadi Mátyás abszolutisztikus uralmát, és megkezdődött a Mátyás-mítosz kialakulása.²⁴ Mátyás kultusza megtestesítette a tetterős és magyar király iránti bizalmat az idegen és a magyarságot megvédeni képtelen királyokkal szemben a Mohács előtti években, amikor meg-növekedett az idegenekkel szembeni általános gyanakvás.²⁵ Az Oszmán Birodalom mint világosan identifikált ellenség mellett ott volt az I. István óta folyamatosan ellenséggként értelmezett német főurak és nemesek csoportja, akik a mindenkori királyi udvarok közelében voltak jelen. A németellenesség Luther fellépésének éveiben hozzájárult ahhoz, hogy a wittenbergi reformátor tanai elsősorban a német ajkú szabad királyi városokban terjedjenek gyorsan

²¹ Uo., 93. Idézi Dienes Dénes: *A kereszténység Magyarországon 1526 előtt*, Sárospatak, Sárospataki Ref. Kollégium Teológiai Akad., 2001, 113.

²² Joachim Bahlcke – Stefan Rohdewald – Thomas Wünsch (Hrsg.): *Religiöse Erinnerungsorte in Ostmitteleuropa. Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff*, Berlin, Akademie Verlag, 2013.

²³ Helyesen: antemurale christianitatis, azaz a kereszténység védőpajzsa, amely Közép-Európa határországainál mindenhol felbukkanó vándormotívum volt.

²⁴ Kríza Ildikó: *A Mátyás-hagyomány évszázadai*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007.

²⁵ 1505 októberében az országgyűlésen a köznemesség nyomására olyan végzést hoztak, hogy amennyiben az uralkodó II. Jagelló Ulászló törvényes fiú utód nélkül halna meg, akkor nemzeti királyt kell választani. A bárók ezzel nem értettek egyet, és az uralkodó sem szentesítette. A közhangulatot azonban jól jellemzi, hogy ez a végzés később is a nemzeti ellenállás és idegenellenesség fontos szimbóluma lett.

a budai királyi udvar mellett.²⁶ A kialakulóban lévő felekezetek közötti békítést képviselő Melanchtonnál²⁷ tanult magyar diákok ugyanakkor könnyen fogadták be a reformáció Zwingli és Kálvin nevével fémjelzett svájci irányát. Tehát már a hazai felekezetképződés folyamatában is szerepet játszott a belső ellenség képe, amennyiben a németiség az evangélikus, míg a magyarság többsége a református felekezet tagja lett.

Bár az igazi ellenség továbbra is a pogány török maradt, a 16. század második felében megjelent a pápa antikrisztusként való megnevezése is.²⁸ Mivel pedig a Habsburg uralkodók támogatták a megmaradt katolikus egyházat, és ösztönözték a rekatolizációt, kialakult egy sajátos, helyi identitáskép. A koronával szemben a rendi jogokért küzdő magyar köz- és főnemességben a 17. század elejére összekötődött a rendi jogokért és a protestáns vallásszabadságért folyó harc, és a kettő a magyar szabadsággal vált egyenértékűvé. A 16. század végére megszülető Erdélyi Fejedelemség pedig ennek a több összetevős identitásnak az őrzőjévé vált. Bocskai, Bethlen és I. Rákóczi György harcai a Habsburg uralkodóval a magyar szabadságküzdelem protestáns prototípusává váltak.²⁹ Érdekes ebből a szempontból, hogy a 17. században megjelenő puritán eszmék ugyan széles körben ismertté váltak, de elterjedésük idejére éppen azok az elemek tűntek el vagy alakultak át bennük, amelyek ezt a speciálisan magyar református identitást némileg árnyalhatták volna. A nyugati puritanizmus társadalmi érzékenysége és demokráciaigénye helyére a magyarság felemelésének az igénye került. A védőpajzstoposz büszkeségéhez járult egy teológiai igazságtudat, ami mellé a katolikusellenességgel keveredett Habsburg-ellenesség társult. Valójában azonban mindegyik elem a „magyar szabadság” kontextusában nyert végső értelmet.

²⁶ Dienes: *A keresztyénség*, 111–115.

²⁷ Martin H. Jung: *Melanchthon és kora*, Budapest, Kálvin Kiadó, 2012.

²⁸ Venásch Eszter: Ellenségkép Méliusz Juhász Péter Apokalipszis-kommentárjában, valamint Halmágyi Miklós: Önazonosság és idegenfelfogás a korai magyar történetírásban és ennek európai összefüggései, in Dobos István – Bene Sándor (szerk.): *A magyarságtudományok önértelmezései*, Budapest, 2009.

²⁹ Benda Kálmán: A kálvini tanok hatása a magyar rendi ellenállás ideológiájára, *Helikon*, 1971/3–4, 322–330. Uő: A kálvinizmus és a magyarságtudat kölcsönhatása történelmünkben, *Confessio*, 1986/2.

A reformáció kora a különváló felekezetek csoportidentitásának megerősödését hozta a konfesszionizáció által érintett minden európai közösségben. Kelet-Közép-Európa sajátos helyzete és történeti traumái azonban az amúgy is erős önidentitást egy áldozati és egy hősi elemmel is kiegészítették. Az ekkor kialakult ellenségképek olyan erősek és karakteresek voltak, hogy az érintett népek történetét hosszú századokra meghatározták.

A SZABADSÁGRÓL – MILTONI HANGSZERELÉSBEN



FABINY TIBOR*

A hatvanéves Visky Andrásnak szeretettel

1. ELŐSZÓ: IGAZSÁG, SZABADSÁG, KIMONDÁS

Korunk, körünk, környezetünk s a mai idők egyik nagy problémája, hogy a gondolkodás helyett a lojalitás vált elsődleges értékke. Persze ez nem először fordul elő az emberiség történetében. Ez történik mindannyiszor, amikor a hatalom – még ha az demokratikus választások eredménye is – egyre inkább összevonja a hatalmi ágakat, központosításba kezd, kiiktatja a demokrácia ellenőrző és egyensúlyt biztosító szerepét. Ilyenkor az állampolgár közvetlen függő viszonyba kerül a hatalom gyakorlóival, s ezentúl egzisztenciális érdeke azt kívánja, hogy engedelmes, lojális polgár legyen. Lemond tehát az önálló, kritikai véleményalkotásról, a gondolkodásról – vagy legfeljebb a privát szférába emeli azt –, s megfedekez az értelmiségi léttel járó erkölcsi kötelességéről, a publikus gondolkodásról, pontosabban a gondolkodtatásról. Feladja tehát emberi méltóságának egyik alapvető ismertetőjegyét, a szabadságát.

Pedig az értelmiségi alapvetően kritikusi létforma; a társadalomban olyan szerepet kellene betöltenie, amit a bibliai Izraelben a prófétáknak, vagy Shakespeare színpadán a bolondoknak. Vállalnia kell, hogy az igazság kimondásával önmaga is sebezhetővé válik, a saját bőrét viszi a vásárra. Aki az igazság kimondásakor saját egzisztenciáját nem kockáztatja, hamis prófétának bizonyulhat.

A bölcsészlét pedig értelmiségi-kritikus-poétikai-prófétai lét. Az igazság kimondásának felvállalása nem másra, hanem elsősorban önmagára lehet veszélyes. A világháború előtt az Eötvös Collegium falán hosszú ideig olvasható volt a bölcsészgondolkodás eszménye: „Szabadon szolgál a szellem!”

* Irodalomtörténész, teológus, egyetemi tanár. A KRE Anglisztika Intézete és a Hermeneutikai Kutatóközpont vezetője.

Ugyanakkor azt is el kell ismernünk, hogy egy társadalomnak, közösségnek nemcsak igazmondókra, hanem benső nyugalomra és békére, azaz konszolidációra is szüksége van. Az emberi társadalom együttélését a közösség által hozott törvények biztosítják, s a jogászok, köztisztviselők feladata érvényt szerezni a törvény erejének az anarchia, a káosz, a belső gyengülés elkerülése és megakadályozása érdekében. Egy társadalomban, ahol a politikusok zöme jogászokból áll, érthető, hogy miért lesz a lojalitás az elsődleges prioritás.

Ám ha a hatalom anyagilag csak a hozzá lojálisokat (kádári szóhasználattal: a „vonalasakat”) támogatja, akkor a másként gondolkodókat (késő kádári szóval: „disszidenseket”) egyfajta karanténba zárja, vagy legalábbis a társadalom peremére szorítja. Lehet, hogy virágzik az udvar és a hatalom mecenatúrája által támogatott művészet, ám a művészi autonómia képviselői csak csendben énekelhetik el bánatukat, daluk nem kapja a megélhetésükhöz szükséges hátszelet.

Persze olcsó dolog a művészeket egyoldalúan a kiszolgálók és a kiszolgáltak kasztjára osztani. Ha Itáliában járunk, s csodáljuk a reneszánsz évszázadainak nagy alkotóit, jusson eszünkbe, hogy a pénz, a politikai vagy az állami műpártolók nélkül aligha születtek volna meg e hatalmas alkotások. Valamikor a hetvenes évek közepén a történész Makkai László tartott az ELTE-n egy szemnyitogató előadást arról, hogy az értelmiség egyik jellemző vonása, hogy előbb-utóbb mindig kiegyezik, kompromisszumot köt a hatalommal. A kérdés persze a kompromisszum milyensége és a határa: melyik az a pillanat, amikor még megengedhető és esetleg szükséges a kompromisszum, s mikortól válik elvtelen megalkuvássá, *horribile dictu*, árulássá.

MILTON ÉS A SZABADSÁG SZINTJEI

Vitatkoznak arról, hogy Milton puritán volt-e vagy sem. Az biztos, hogy protesztáns volt a pápaság, s republikánus a királyság ellenében. A hatalom centralizációjától irtózott, legyen az állami vagy egyházi. Milton a szabadság szerelmese volt, s van olyan felfogás, mely szerint az amerikai demokrácia sem született volna meg nélküle, hiszen a zárandok atyák nemcsak a Bibliájukat, hanem Milton költeményeit és prózai műveit is magukkal vitték a nagy tengeren túli útra. Bár a két világháború között a magyar Milton-kiadáshoz Ravasz László református püspök írt méltató előszót, Miltontól igencsak idegen volt a szigorú kálvinizmus. Miltonra inkább Jacobus Arminius (1560–1609) holland református teológus hatott, aki az ember eredendő szabadságát, felelősségét hangsúlyozta. A holland szabadelvű református teológus után arminianizmusnak nevezik azt a Milton által is vallott felfogást, amely tagadja a kálvini kettős predestinációt,

miszerint Isten előre elrendelte volna egyesek üdvösségét vagy mások bukását. Isten nem szolgálakat és bábukat, hanem felelős lényeket teremtett. Bár Isten előre látja a jövőt, az isteni előrelátás mégsem oka az ember választásának, csak annak a jele, hogy a Teremtő ismeri a teremtményeit.

Ha a kifejezés nem lenne megterhelt, Miltont „liberális protestánsnak” nevezhetnénk, de nem teológiai, hanem antropológiai értelemben. Miltonnál a sátán, a bűn, a pokol, a menny, a krisztusi áldozat, az üdvtörténet szigorúan szó szerinti valóság, ám azt mélységesen hitte és fennen hirdette, hogy Isten nem rabszolgákat teremtett, hanem az isteni képmást hordozó szabad lényeket, akik teremtményüket nem okolhatják saját bukásukért, úgymond tökéletlenségükért. Az alábbiakban az eredeti szöveggel együtt Jánosz István fordítását közöljük. Az eposz 3. könyvében így szól az Atya a Fiúnak, amikor előre látják Ádám bukását:

Igazzá tettem őt,
képpé, hogy megálljon, bár szabaddá,
hogy bukjon. Minden égi lényt ilyennek
alkottam, ki megállt, ki elbukott.
Önként megáll, ki áll, s ki nem: bukik!
Nem-szabadok tanújelét hogy adják
szerelmüknek, igaz-szilárd hitüknek,
ha csak azt tehetik, mit tenniük kell,
s nem, mit akarnak?...¹

Őket szabadnak alkottam bizony,
s szabadnak kell maradniuk, amíg
maguk magukat rabbá nem teszik;
különben meg kéne természetük
változtatnom, s a magas, végleges
örök végzést törölnöm, mely nekik
szabadságot szabott. Magukra vesztük
maguk szabták!²

¹ “I made him just and right, / Sufficient to have stood, though free to fall. / Such I created all th’ Ethreal Powers / And Spirits, both them who stood and them who faild; / Freely they stood who stood, and fell who fell.” (3,98–102) Az angol szöveg forrása: John Milton: *Paradise Lost*, Barbara Kiefer Lewalski (ed.), Oxford, Blackwell, 2007. A magyar szöveget az alábbi kiadás alapján közlöm: *John Milton válogatott művei*, Budapest, Európa Kiadó, 1978.

² “I formd them free, and free they must remain, / Till they enthrall themselves: I else must change / Thir nature, and revoke the high Decree / Unchangeable, Eternal, which ordain’d / Thir freedom, they themselves ordain’d thir fall.” (3,124–128)

Milton a teremtésben elnyert s mindenféle zsarnokságnak ellenszegülő szabadság eszményét hirdette, s ezt képviselte a történelemben, a politikában, a sajtóban, sőt a magánéletben is.

Száma a reformáció a lelkiismereti szabadság győzelme a trón és az oltár összefonódásából következő rabság, az emberi lélekre erőszakosan rátelepedő középkori pápaság felett. A lelkiismeret győzelmét azonban hamarosan ismét támadás érte.

Amikor ... a jezsuiták érezték, hogy Isten reformációjának fejszéje a pápaság kivénhedt, odvas törzsére csap, s a spanyol királyban lelték meg barátjukat és legbiztosabb menedéküket, avégett, hogy az ötödik monarchiáról szóló álmában hízelegjenek neki, s hogy egyidejűleg a rozszant pápaságot is életben tartsák, kiagyalták ezt a – ahogyan valaki nevezte – szuperpolitikai aforizmát: „egy pápa – egy király” ... Nem egyéb ez, mint bizonyos lázak következtében létrejött lépduzzanat, amely arra mutat, hogy nem sok idejük van hátra.³

A szabadság eszméjében való hit Milton számára az igazságba vetett hit erejét is megmutatja, hiszen az igazság sohasem szorul külső hatalmi erők védelmére:

Nem csoda hát, hogy az egyház megreformálása során, amely nem mehet végbe anélkül, hogy az igazság és a hamisság vadul össze ne csapjanak, miként egy heves vetélkedés során a forgács és a cserép, úgy hullik le összeütközés közben sok-sok ostoba tévelygés és elvakult vélemény.⁴

Amikor fiatalkori itáliai útjáról beszámol, egyértelműen vall arról, hogy bármennyire hatalmas élmény volt is ez az utazás, lelkiismereti kötelességének érezte, hogy népe szabadságharcából ne vonja ki magát:

Úgy terveztem, hogy Szicíliába és Görögországba is átkelek, de az angol polgárháborúról való szomorú hír hazaszóltott: galádságnak tartottam volna lelkem gyönyörűségére kényelmesen utazgatni, míg otthon polgártársaim a szabadságért küzdenek.⁵

A szabadság egyik fontos megvalósulási fóruma az írott szó, a könyvek és a sajtó szabadsága. A sajtószabadság védelmében írt *Areopagitica* (1644) című

³ A királyi trón ne legyen a főpapság függeléke, ford. Vámosi Pál, in Szenczi Miklós (összeáll.): *Milton, az angol forradalom tükre. Válogatás prózai írásaiból*, Budapest, Gondolat, 1975, 22.

⁴ A szekták és a szakadárságok haszna, in Szenczi: *Milton, az angol forradalom tükre*, 36.

⁵ Szenczi: *Milton, az angol forradalom tükre*, 15.

művében Milton ugyanolyan hittel és erővel szól az igazság győzelmének elkerülhetetlenségéről:

Minden szabadságjog közül elsőnek azt a szabadságot adjátok meg nekem, hogy tudásra szert tehessek, beszélhessek és lelkiismeretem szava szerint szabadon vitatkozhassam... Hadd birkózzon egymással igazság és hazugság, hisz ki látott már olyat, hogy az igazság szabad, nyílt küzdelemben alulmaradt volna? Az igazsággal való cáfolás a legjobb és legbiztosabb elnémitás.⁶

Amikor 1655-ben a savoyai herceg parancsára Piemontban lemészárolták a pápaellenes valdenseket, mintegy 1712 személyt, felnőtteket és csecsemőket, Milton az ószövetségi prófétákra emlékeztető *furorral* írja meg *A piemonti vérengzésre* című szonettjét a pápai zsarnokság bosszúért kiáltó áldozatairól.

Uram, bosszuld meg szentjeid, kiket
az Alpesek haván kardélre hánytak;
torold meg mind a vértanút, ahány csak
harcolva melletted vallott hitet.
Nyögésükre maradhat-é süket
a fül? – Szelíd nyáját az ős karámnak
szétszórta a piemonti vadállat:
zudult le nő s gyerek – hörgésüket
a völgy a szirtre dobta, az pedig
tovább az égbe – ennyi vért se látott
Itália, hol még pöffeszkedik
a zsarnok – ám a drága vértől ázott
mező szabadságot terem meg itt
s megtörik rajt a babilóni átok.⁷

⁶ A szabadság és az igazság hatalma, in Szenczi: *Milton, az angol forradalom tükre*, 86.

⁷ "Avenge, O Lord, thy slaughter'd saints, whose bones / Lie scatter'd on the Alpine mountains cold, / Ev'n them who kept thy truth so pure of old, / When all our fathers worshipp'd stocks and stones; / Forget not: in thy book record their groans / Who were thy sheep and in their ancient fold / Slain by the bloody Piemontese that roll'd / Mother with infant down the rocks. Their moans / The vales redoubl'd to the hills, and they / To Heav'n. Their martyr'd blood and ashes sow / O'er all th' Italian fields where still doth sway / The triple tyrant; that from these may grow / A hundred-fold, who having learnt thy way / Early may fly the Babylonian woe." Sonnet 18: "On the Late Massacre in Piedmont." A magyar szöveg forrása: *Donne, Milton és az angol barokk költői*, ford. Képes Géza, Budapest, Európa Kiadó, 1989, 230.

Egy protestáns, s ráadásul puritánnak is tartott szerzőtől ugyancsak meglepő és szokatlan, hogy a válást kevésbé tartja szerencsétlennek, mint a rossz házasságot. Miltonnak magánélettel kapcsolatos nézetei is szabadságeszményéből származnak:

Az ember magányossága, melyet elsősorban orvoslandó rendelte Isten a házasságot, gyógyír nélkül marad a rossz házasságban, még hozzá rosszabb körülmények között, mint a házasság előtti legmagányosabb életben, mert míg abban a segítség hiánya vagy távoli volta hozzáedzi az embert ahhoz, hogy csak önmagától várja a segítséget, vagy hogy reménykedve kutasson megfelelő társ után, addig a rossz házasságban megcsalatozott reményeinek állandó látványa, az orvoslás reménye nélkül, különösen is, ha amúgy is a melankóliára hajló személyről van szó, mindennapos csapásként tűnik fel előtte, és a veszteség kínzó érzetével tölti el, bizonyos fokig ahhoz hasonlóan, amelyet a kárhozottak érezhetnek.⁸

AZ EGYHÁZ SZABADSÁGÁNAK ELVESZTÉSE: HITEHAGYÁS ÉS AZ ANTIKRISZTUSISÁG

Eltelünk az *Elveszett paradicsom* és a szabadság témájának átfogó kifejtésétől: szólhatnánk az angyalok lázadásáról „az álszabadság” jegyében, a mennyei háborúról egy „áligazság” érveléseinek tükrében, vagy éppen a szabadság illúziójával elbódított első emberpár tragikus bukásáról.

Gondolatmenetünkben a 12. könyvre koncentrálunk, arra a jelenetre, amikor a bűnbe esett Ádámot az Atya által küldött Mihály angyal egy magas hegyre viszi fel, ahol megmutatja neki az emberiség jövőjét, azt az üdvörténeti szempontból utolsó korszakot, amikor a „már igen” és a „még nem” feszültségében élő emberpár az előre értelmezett jövőben próbálja megtalálni a neki kijelölt és követendő utat. Az alábbiakban az eredeti angol szöveget nemcsak lábjegyzetben közöljük, hanem a magyar fordítás mellé helyezzük, hogy az értelmezés horizontját ezáltal tágabbra nyithassuk.

⁸ A válás joga, ford. Dávidházi Péter, in Szenczi: *Milton, az angol forradalom tükre*, 1975, 54–55.

EP 12,501–569

„Bizonynal” – szólt az angyal. – „Ámde Égből küld
 Ő övéinek Vigasztalót,
 Atyánk ígéretét, hogy lakozik majd
 a Lelke bennük, és szívükbe írja
 majd a szeretet által működő
 hit törvényét, s igazságban vezérli
 őket, fegyverzi szellemi dzsídákkal,
 hogy ellenállni bírjanak a Sátán
 harcának és tüzes nyilát kioltásuk.
 Nem rettegik, mit tenne velük ember,
 nem a Halált: megkínztatásukat
 jóváteszi a lélek vígasza,
 így támogatva bámulatba ejtik
 leggőgösebb hóhéraik. A Lélek
 először az apostolokra ömlik
 kiket bocsát téríteni népeket,
 majd minden megkeresztelt főre, hogy
 csodás adománnyal szólnak nyelveket,
 s tesznek csodákat, mint az Úr előttük.
 Sok népeket megnyernek, kik örömmel
 veszik a Hírt az Égből; végül
 betöltve tisztüket, pályájukat
 megfutva, tanaik, történetük
 megírva halnak. *Ám helyükbe, mint
 megjósolták, tanítani ordasok
 jönnek, akik az Ég szent titkait
 fecsérelnek silány javakra, hasznuk-
 s törtetésükre, és befertezik
 babonákkal, konvenciókkal az
 igaz tant, mely írott emlékebe hagyva
 csak Lélek által érthető. Cimet,
 polcot, nevet hajhásznak és velük
 társítani Föld-hatalmat; mímelik bár,
 hogy tettüket Lélek sugallja, Isten
 Lelkét bitorolják saját maguknak,
 mit Isten minden hívőnek ígért
 s adott; ez ürüggyel oly lelki törvényt
 erőszakolnak testi hatalommal
 a lelkiismeretre, sanda parancsot,
 amely nincs írva Bibliába, melyet
 nem vés a szívbe Lélek. Mást ugyan mit
 vágnak, mint kényszeríteni Kegyelem
 Lelkét s a Szabadságot – hitvesét –
 béklyózni, dúlni élő templomait,
 mik hitből állnak s épültek, egyéni
 hitből, nem a máséból? Mert a Földön
 ki szólhat csálthatatlanul a hit s a
 lelkiismeret ellen? Erre sok
 merészkedik, így a Lélek és Igazság*

PL 12,485–551

Be sure they will, said th' Angel; but from Heav'n
 Hee to his own a Comforter will send,
 The promise of the Father, who shall dwell
 His Spirit within them, and the Law of Faith
 Working through love, upon thir hearts shall rite,
 To guide them in all truth, and also arme
 With spiritual Armour, able to resist
 Satans assaults, and quench his fierie darts,
 What Man can do against them, not affraid,
 Though to the death, against such cruelties
 With inward consolations recompenc't,
 And oft supported so as shall amaze
 Thir proudest persecuters: for the Spirit
 Powrd firs on his Apostles, whom he sends
 To evangelize the Nations, then on all
 Baptiz'd, shall them with wondrous gifts endue
 To speak all Tongues, and do all Miracles,
 As did thir Lord before them. Thus they win
 Great numbers of each Nation to receive
 With joy the tidings brought from Heav'n: at length
 Thir Ministry perform'd, and race well run,
 Thir doctrine and thir story written left,
 They die; but in thir room, as they forewarne,
Wolves shall succeed for teachers, grievous Wolves,
Who all the sacred mysteries of Heav'n
To thir own vile advantages shall turne
Of lucre, and ambition, and the truth
With superstitions and traditions taint,
Left onely in those written Records pure,
Though not but by the Spirit understood.
Then shall they seek to avail themselves of names,
Places and titles, and with these to joine
Secular power, though feigning still to act
By spiritual, to themselves appropriating
The Spirit of God, promisd alike and giv'n
To all Belevers; and from that pretense,
Spiritual Lawes by carnal power shall force
On every conscience; Laws which none shall finde
Left them inrould, or what the Spirit within
Shall on the heart engrave. What will they then
But force the Spirit of Grace it self, and binde
His consort Libertie; what, but unbuild
His living Temples, built by Faith to stand,
Thir own Faith not anothers: for on Earth
Who against Faith and Conscience can be heard
Infalible? yet many will presume:
Whence heavie persecution shall arise
On all who in the worship persevere
Of Spirit and Truth; the rest, farr greater part,

imádatában megkapaszkodók
 vad üldözése támad. Ám a többség
 fényes formákban, külső rítusokban
 véli a vallást élni. Rágalom
 nyilatul ütve megfut az Igazság,
 s ritkul a hit műve. Eképp halad
 a Vakvilág; jóhoz gonosz, gonoszhoz
 jó lesz, leroskad önnön terhe alatt,
 míg a föllélegzésnek napja jó az
 igazra, bosszué a gazra; vissza-
 tér majd az üdvödült Igért, az Asszony
 szülötte; előbb csak homályosan
 jósolt, most már bővebben ismerős:
 üdvöztítő Urad, ki végül eljő
 a fellegekben, Atyja szent dicsében,
 hogy rontson Ördögöt s bitang világát;
 tisztulva-edzve a tüzes kavarcsból
 támad uj Ég, uj Föld, időtlen Kor,
 igazságra, békére, szeretetre
 fundált – s gyümölcse: örök üdv, öröm.”

*Well deem in outward Rites and specious formes
 Religion satisfi'd; Truth shall retire
 Bestuck with slandrous darts, and works of Faith
 Rarely be found: so shall the World goe on,
 To good malignant, to bad men benigne,
 Under her own waight groaning till the day
 Appeer of respiration to the just,
 And vengeance to the wicked, at return
 Of him so lately promiss'd to thy aid
 The Womans seed, obscurely then foretold,
 Now amplier known thy Saviour and thy Lord,
 Last in the Clouds from Heav'n to be reveal'd
 In glory of the Father, to dissolve
 Satan with his perverted World, then raise
 From the conflagrant mass, purg'd and refin'd,
 New Heav'ns, new Earth, Ages of endless date
 Founded in righteousness and peace and love
 To bring forth fruits Joy and eternal Bliss.⁹*

Az üdvtörténetnek a Krisztus első és második eljövetele közötti korszakát egyrészt Ágoston után „kegyelem alatti” (*sub gratia*) korszaknak is nevezték, amely az első, a „törvény előtti” (*ante legem*), illetve a második, a „törvény alatti” (*sub lege*) üdvkorszakot követi, amit igen szemléletesen ábrázol a 12. századi ausztriai klosterneuburgi (verduni) oltárkép is.¹⁰ A keresztény egyház Jézus Krisztus mennybemenetele után, a megígért Vigasztaló, a Szentlélek kitöltésével pünkösdkor születik meg, s az evangélium az egyház első évszázadaiban el is indul a maga diadalmas útján. A Bibliában az Apostolok cselekedeteiről szóló könyv (amelynek szerzője az evangéliumot is író Lukács evangélista) élénk színekkel festi meg Isten üdvtervének a pogányok felé is kinyíló távlatát. Bár ugyanezen könyv tanúsága szerint az első nemzedék soraiban is voltak különféle konfliktusok egyes vezetők, illetve a vezetők és a vezetettek között, az evangélium páratlan erővel – az Apostolok cselekedeteinek utolsó szavai szerint „minden akadályoztatás nélkül” (ApCsel 28,31)¹¹ – halad előre a maga – helyesebben: a Lélek – útján térben és időben. Milton erről így ír:

⁹ Kiemelések F. T.

¹⁰ Vö. Fabiny Tibor: *Az eljövendő árnyékai. A figurális-tipológiai olvasás*, ford. Tóth Sára, Budapest, Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan, 2016, 103–108.

¹¹ A szentírási idézetek a protestáns új fordítású (revideált) Bibliából származnak (Magyar Bibliatársulat, 2014).

Sok népeket megnyernek, kik örömmel
 veszik a Hírt az Égből; végül
 betöltve tisztüket, pályájukat megfutva, tanaik, történetük
 megírva halnak.¹²

A kegyelem korszaka (*sub gratia*) első látásra a diadalmas egyház (*ecclesia triumphans*) korszaka. A milánói ediktummal (313) és a konstantinuszi fordulattal ér tetőpontjára e diadalmenet: immár a politika, a történelem is meghajol az eleddig üldözött krisztusi tanok előtt, s a kereszt győzelmével a keresztények evangéliuma számára nemcsak az akadályok hárulnak el, hanem a világ kényelmes pozíciót, egyenesen földi hatalmat kínál az egyháznak a trón és az oltár szövetségével.

Ámde. Nemcsak a történelemben következik be fordulat, hanem Milton narratív retorikájában is. „Ám helyükbe, mint megjósolták, tanítani ordasok / jönnek...”¹³ Milton egyértelműen az Apostolok cselekedeteinek szavaira utal: „Tudom, hogy távozásom után ragadozó farkasok jönnek közétek, akik nem kímélik a nyáját” (20,29). Az egyház romlásáról, a hamis tanítóknak az igazak közé beférkőzéséről több páli és péteri levélben is olvashatunk: „Mert lesz idő, amikor az egészséges tanítást nem viselik el, hanem saját kívánságaik szerint gyűjtenek maguknak tanítókat, mert viszket a fülük.” (2Tim 4,3–4) „...lesznek hamis tanítók, akik veszedelmes eretnekségeket fognak közétek becsempészni.” (2Pt 2,1) Az Újszövetségben sokáig – még a reformáció kezdetén is – értetlenkedve fogadott Jelenések könyve szól a Krisztus-követők szenvedéséről, az „igaz” és a „hamis” egyház különbségéről, az igazak üldözéséről. Már Lucas Cranach, aki huszonnégy illusztrációt készített a Jelenések könyve lutheri fordításához, különbséget tett a „napba öltözött asszony” (Jel 12) és a fenevadon ülő „babiloni nagy parázna” (Jel 17) között. Miltonra is nagy hatást gyakorolt a reformátoroknak és a 17. századi angol protestáns biblia magyarázóknak a Jelenések könyvére épülő dualisztikus történelemszemlélete.¹⁴

Milton az „ordasokat” (eredetiben és a Bibliában csak: „wolves”) több váddal is illeti. Az első az isteni misztériumok félreértése, önkéntes kisajátítása és a saját célra való felhasználása:

¹² “Thus they win / Great numbers of each Nation to receive / With joy the tidings brought from Heav’n: at length / Thir Ministry perform’d, and race well run, / Thir doctrine and thir story written left, / They die.” (12,505–507)

¹³ “but in thir room, as they forewarne, / Wolves shall succeed for teachers, grievous Wolves...” (12,507–508)

¹⁴ Joseph Wittreich: *Visionary Poetics: Milton’s Tradition and His Legacy*, San Marino Cal., Henry E. Huntington Library, 1979.

az Ég szent titkait
 fecsérelik silány javakra, hasznuk-
 s törtetésükre, és befertezik
 babonákkal, konvenciókkal az
 igaz tant, mely írott emlékebe hagyva
 csak Lélek által érthető.¹⁵

Az „igaz tant” ezáltal emberi babonákkal és hagyományokkal rontják, „fertőzik” (taint) meg, pedig az írásban őrzött isteni titkokat csak a Szentlélek segítségével lehetne felfogni (but by the Spirit understood).

A második vád, hogy egyedül a pozícióért lihegő képmutatók, akiknek egyházi rangjuk földi hatalommal szövetkezik, visszaélnek a Szentlélek hatalmával, amely az Írás és Krisztus ígérete szerint a hívőknek jár:

Cimet,
 polcot, nevet hajhásznak és velük
 társítani Föld-hatalmat; mímelik bár,
 hogy tettüket Lélek sugallja, Isten
 Lelkét bitorolják saját maguknak,
 mit Isten minden hívőnek ígért
 s adott.¹⁶

Témánk szempontjából a legsúlyosabb vád, hogy földi (politikai) hatalmával visszaélve az egyházi/világi képződmény az emberi lelkiismeretet erőszakkal kényszeríti az engedelmességre és az ideológiai lojalításra:

ez ürüggyel oly lelki törvényt
 erőszakolnak testi hatalommal
 a lelkiismeretre, sanda parancsot,
 amely nincs írva Bibliába, melyet
 nem vés a szívbe Lélek.¹⁷

¹⁵ “Who all the sacred mysteries of Heav’n / To thir own vile advantages shall turne / Of lucre, and ambition, and the truth / With superstitions and traditions taint, / Left onely in those written Records pure, / Though not but by the Spirit understood.” (12,509–514)

¹⁶ “Then shall they seek to avail themselves of names, / Places and titles, and with these to joine / Secular power, though feigning still to act / By spiritual, to themselves appropriating / The Spirit of God, promis’d alike and giv’n / To all Beleevers” (12,515–520).

¹⁷ “and from that pretense, / Spiritual Lawes by carnal power shall force / On every conscience; Laws which none shall finde / Left them inrould, or what the Spirit within / Shall on the heart engrave.” (12,520–524)

Jánosy István „sanda parancs” kifejezéssel fordítja a „pretense” szót, a hamis-ságot, illetve a képmutatást. A politikai hatalom nyomást gyakorol az emberi lelkiismeretre az egyház nevében, illetve az egyházzal összefonódott politika törvényeket hoz, hogy saját hitét másokra erőszakolja. Ám Milton szerint az emberi szívre, a lelkiismeretre valójában csak a Lélek hathat, nem a külső kényszer. A vád még konkrétabbá válik:

Mást ugyan mit
vágynak, mint kényszeríteni Kegyelem
Lelkét s a Szabadságot – hitvesét –
béklyózni, dúlni élő templomait,
mik hitből állnak s épültek, egyéni
hitből, nem a máséból?¹⁸

Az egyházi/e világi hatalom képviselői zsarnokok, mert rabul ejtik, s megbéklyózzák a „kegyelem lelkét” és a „szabadságot”. E két eszmét Milton úgy fogja fel, mint hűséges házastársi kapcsolatot: a kegyelem lelkéből van a szabadság, s ahol szabadság van, ott a kegyelem, az irgalom nagyvonalú lelke uralkodik. A lelkiismeret szabadságáért küzdő Milton számára „ahol az Úr Lelke, ott a szabadság” (2Kor 3,17). A hitvesi „test” hitből épült, s az önmagát arrogánsan csalatkozhatatlannak (infallible) vélő hatalom erőszakkal ezt a testet, az Isten templomát (1Kor 3,16) támadja meg.

Mindennek a következménye az üldözés lesz: a lelkiismeretükhöz, az igazsághoz, a hitükhöz ragaszkodókat gyűlölni, majd üldözni fogják.

a Lélek és Igazság
imádatában megkapaszkodók
vad üldözése támad. Ám a többség
fényes formákban, külső rítusokban
véli a vallást élni. Rágalom
nyilatul ütve megfut az Igazság,
s ritkul a hit műve.¹⁹

¹⁸ “What will they then / But force the Spirit of Grace it self, and binde / His consort Libertie; what, but unbuilt / His living Temples, built by Faith to stand, / Thir own Faith not anothers: for on Earth / Who against Faith and Conscience can be heard / Infallible? yet many will presume” (12,524–530).

¹⁹ “Whence heavie persecution shall arise / On all who in the worship persevere / Of Spirit and Truth; the rest, farr greater part, / Well deem in outward Rites and specious forms / Religion satisfi’d; Truth shall retire / Bestuck with slandrous darts, and works of Faith / Rarely be found” (12,531–537).

Az igaz hívőket, a hitükben állhatatosakat egy látszatra vallásos világban üldözni fogják: „De mindazokat, akik kegyesen akarnak élni Krisztus Jézusban, szintén üldözni fogják.” (2Tim 3,12) A többség mindig a széles utat, a külső látványosságokat (outward Rites) választja, s a hívők megfogyatkoznak. A végidőre érvényes Jézus apokaliptikus beszéde: „megsokasodik a gonoszság, sokakban meghidegül a szeretet” (Mt 24,12); illetve: „De amikor eljön az Emberfia, vajon talál-e hitet a földön?” (Lk 18,8).

A hamisság szirénhangjainak engedő világ megvakult állapotba jut:

Eképp halad a Vakvilág; jóhoz gonosz, gonoszhoz
jó lesz, leroskad önnön terhe alatt,
mig a föllélegzésnek napja jó az
igazra, bosszué a gazra; vissza-
tér majd az üdvödlül Igért, az
Asszony szülötte; előbb csak homályosan
jósolt, most már bővebben ismerős:
üdvöztő Urad, ki végül eljő a fellegekben...²⁰

A világegyház vagy egyházvilág által uralt földön a bűn elhatalmasodik, s ön-maga bűnének súlya nyomja, taszítja a teljes megsemmisülésbe, a végítéletre. Az eredetiben “Under her own waight groaning” utal a föld bűnbeesés utáni sóhajtsáira, ahogyan Pál apostol írja: „Hiszen tudjuk, hogy az egész teremtet világ együtt sóhajtozik és együtt vajódik mind ez ideig.” (Róm 8,22) A „föllélegzésnek napja” (respiration) az ítéletnap, vö. ApCsel 3,20 (magyar: „felüdülés ideje”, amelyet a King James Bible „refreshment”-nek fordít, a szó egyéb előfordulásainak fordításában azonban szerepel a Milton által is használt „respiration” kifejezés). Az emberi történelem legsötétebb színekkel megfestett táblója után Mihály az apokalipszis ígéretével oldja a feszültséget: a megígért „asszony magva”, az eleddig csak homályosan megjövendölt (obscurely... foretold) árnyékai-ban látott Eljövendő a maga teljességében (amplifier) mutatkozik meg.

²⁰ “so shall the World goe on, / To good malignant, to bad men benigne, / Under her own waight groaning till the day / Appeer of respiration to the just, / And vengeance to the wicked, at return / Of him so lately promiss'd to thy aid / The Womans seed, obscurely then foretold, / Now amplier known thy Saviour and thy Lord, Last in the Clouds from Heav'n to be reveal'd” (12,536–545).

ZÁRSZÓ

Miltonnak az emberi szabadságról vallott nézeteit több mint négy évszázaddal a költő születése után újra időszerűnek érezzük, ugyanis a szabadság az emberi létezés elengedhetetlen velejárója. Csak a szabad ember tud gondolkodni, és csak a gondolkodó ember szabad. Az ember szabadsága teremtettségéből, istenképességéből fakad. Ha az ember nem él, hanem visszaél a szabadságával, önmagát pusztítja el.

Milton szerint a szabadság és a Teremtőnek való engedelmesség nem ellentétesek, hanem az engedelmisség az isteni szeretetközösség benső örömének kifejeződése. Az emberi történelem menetét, majd annak végkifejletét is megmutató Mihály arkangyal szavaiból Ádám ezt a tanulságot vonja le:

Okultam ímmár: szót fogadni legjobb,
az Egy-Istent szeretni, félni, járni
előtte, gondviselését örökön
fürkészni, és csak rajta csüggeni.²¹

Milton tizenkét könyvből álló nagy eposzában a megkísértett Ádám és Éva az „első engedetlenség” (Of Mans First Disobedience: 1,1) miatt veszíti el a paradicsomot, ám a mindössze négy könyvet tartalmazó rövid eposz a *Visszanyert paradicsom* szintén megkísértett, ám abban megálló Jézusa éppen az Atyának való engedelmissége által szerzi vissza az üdvösséget az elveszett embernek számára.

Vajon végkövetkeztetésünk ellene mond-e tanulmány első mondatainak, nevezetesen, hogy korunkban a gondolkodás elsődleges értékét a lojalitás váltotta fel? Távol áll tőlünk azt állítani, hogy a hűség elavult, negatív eszme lenne. Korunk kísértő kényszeréről szoltunk, amely mintha nemcsak megelégedne a gondolkodás nélküli lojalitással, hanem el is várná azt. Amikor a lojalitásról negatív összefüggésben beszélünk, akkor kizárólag a gondolkodás és a szabadság nélküli lojalításra utalunk, amelyet kortünetként érzékelünk. Láttuk, hogy a gondolkodás a szabadságunkból, a szabadságunk a teremtettségünkéből fakad, s a teremtettségünk eredendő természete az istenképűség, a Teremtővel való szeretetközösség, amelynek legtermészetesebb, leginkább közvetlen kifejeződése a gyermeki örömet sugárzó engedelmisség. Bonhoeffer úgy írta, hogy csak az engedelmes hisz, és csak a hívő engedelmes.

²¹ “Henceforth I learne, that to obey is best, / And love with feare the onely God, to walk / As in his presence, ever to observe / His providence, and on him sole depend, / Merciful over all his works, with good” (12,561–563).

A gondolkodás nélküli lojalitás az eredendő engedelmesség perverz formája vagy démoni paródiája. Az engedelmesség alapja a szeretet, a lojalitásé a félelem. Az engedelmesség Isten ajándéka a teremtettségnek, a lojalitás az Istent imitáló ember vagy emberi hatalom (legyen az világi, egyházi vagy – mint láttuk, a legrosszabb – az egyházinak látszó világi) követelése a másik embertől. Az engedelmesség a krisztusi szabadságból, a lojalitás az antikrisztusi rabságból fakad.

A gondolkodó hit és a hívő gondolkodás azonban ismét szabaddá tehet. Hogyan, miképpen? Azáltal, hogy képessé tesz bennünket a megkülönböztetésre. Sokszor okoz problémát bibliaolvasó keresztényeknek, vajon szó szerint kell-e érteni ezt az igét: „Minden lélek engedelmeskedjék a felettes hatalmaknak, mert nincs hatalom mástól, mint Istentől...” (Róm 13,1) Ám – épp e megkülönböztetés jegyében – az olvasónak hamar eszébe jutnak Péter apostolnak a zsidó főpapok nagytanácsa előtt mondott szavai: „Istennek kell inkább engedelmeskednünk, mint az embereknek.” (ApCsel 5,29) Íme, az istenképűséget hordozó gondolkodás, az eredendő engedelmesség, a lelkiismeret győzelme a félelemből táplálkozó lojalitás felett.

Talán töprengő gondolkodásunk közepette Luthernek *A keresztyén ember szabadságáról* írt klasszikus paradoxona is felvillan előttünk: „A keresztyén ember szabad ura mindennek, és nincs alávetve senkinek. A keresztyén ember készséges szolgálja mindennek, és alá van vetve mindenkinek.”²²

Megmarad azért a gondolkodás, a szabadság és az engedelmesség. Szabadon szolgál a szellem.

²² Luther Márton: *A keresztyén ember szabadságáról*, in Pröhle Károly (szerk.): *Luther Márton négy hitvallása*, Budapest, A Magyarországi Evangélikus Egyház Sajtóosztálya, 1996, 33. (1. kiadás: 1983.)

IV. ESSAYS AND PAPERS IN ENGLISH



THEORY DIVIDES, EXPERIENCE UNITES

NOTES, INSPIRED BY PETER BROOK,

DEDICATED TO ANDRÁS



ANDREI ȘERBAN*

Why go to the theatre? Everybody has an answer. I personally wish to believe the main reason that we go is to remind ourselves that there is a reminder, that the experience of a performance helps us feel why we are here, the joy of being alive helps us recognize the obstacles we encounter and the possibilities to overcome these obstacles. The time spent in the theatre can break the endless cycle of forgetting and confusion, helps us go beyond our usual frustrations and brings a new perspective, so we can leave the theatre and emerge into the streets less at war with ourselves, more tolerant about understanding life and with a new appreciation for the situations of others not so different from our own. It makes one feel less negative.

But in our contemporary world, where we are witnessing how everything is gradually deteriorating and going downhill at every level, it's very easy to stay uninvolved, judging and cool, with that ironic attitude of "well, there is nothing to be done! So what do I care!" To be negative does not require any effort.

Theatre can change one's state. Brook likes to mention the example of how the most dreadful of all plays ever written, *Oedipus*, if well performed, can make us feel stronger. Killing the father, sleeping with the mother, plague, infection and death, how can we be uplifted? By simple recognition and acceptance. Theatre is telling us: "try to get in the same room and jump in the same bed with the characters on stage." Too often we find ourselves in two very separate rooms, they on the stage, we, in the audience, well protected, as if we had nothing to do with the characters. But we are like them. Oedipus is in me. I should contemplate that his story could be my story.

* Theatre and opera director, who lives between New York (where he teaches acting at Columbia University) Paris, and Bucharest. Not exactly a close friend, but an admirer of András Visky, for his renaissance talents and intellectual curiosity, the inspiration of the above notes...

Life can offer sudden surprises, filled with amazing discoveries, and discovery brings lightness, joy, and vital energy. We go to the theatre, hungry for feeling and understanding. The taste of these can only be positive.

I remember what my Greek grandmother used to say in moments of difficulty (I was a child then, growing up in the years of Stalin's communism). She told me no matter how bleak and horrible things appear to be, not to give in to pessimism, but to keep alive the spirit of hope, to resist being pulled down, because there is always an alternative. The more I live and work, the more I am convinced that grandma was right: there is always something to be done that is uplifting, at least in the theatre.

At one moment in Shakespeare's play, Volumnia tries to convince Coriolanus to expose his deep war wounds to his countrymen in the public arena. The strong and ambitious Volumnia wants her son to climb the political platform and impress the masses, so he can win their support and be elected. But surprisingly, Coriolanus refuses. Instead he answers her with one word: Never! I have my own interpretation of that "never": What Shakespeare (via Coriolanus) is telling us is that it is never useful to complain and expose to others your pain and your personal suffering. Instead, find the energy to keep your dignity pure without doing what all politicians do, exaggerating and manipulating the masses for their egotistical gains. Coriolanus does the opposite of what his mother asked of him. Rather than spread negative feelings, he tries to appease the spirits, to uplift the people, to bring them a finer energy. Seeing how low they are, he decides to be a vessel for something higher. He doesn't succeed, and the play, no wonder, ends in tragedy.

Inspired by the idealism of Coriolanus, at times I wonder if it's true that the best way to fight becoming stale is to keep searching, in spite of the discomfort that there is no answer. It is a strange, but necessary pain, this nonstop restlessness; in other words, the only solution is not to be easily satisfied and never settle for what is convenient. Imagine that the possible is impossible and fight so that the impossible becomes possible. This is the metaphor of the artist (or a candidate to become one). It is like being hungry, but the hunger is not of the physical body, but of *the other body* (if we accept that we have more than one). The more

you give to that vibrant, elusive, unseen body, the hungrier it gets, unlike the body that can be satisfied with food. In the field of art, can it be true, if you wish to reach another level, that the other body must be regularly fed, even if it never has enough?!

How are we to understand the metaphor used in schools of the actor as servant? And what is our attitude when the idea of service relates to each of us working in the theatre, writer, director, designer? What do we serve? I am not sure. It must be something other than my ambition, my greed, the desire to be liked, my so called “creative ego”, or my “unique artistry”! As I wonder about this, the image that comes to mind is from a medieval print, *an old servant serving his king*. A formal, ordinary job, but look at the servant’s solemn expression and how his posture is filled with a profound sense of duty. He serves his king fully, without any resistance or hesitation. Another image: a young altar boy preparing for a service in church; let’s watch his small, delicate hands making things ready for the ceremony, his attention totally on what he is doing. There is no ego involved, no personal ambition. How great to watch a mother taking care of her children, what can be more touching? She acts out of pure love, again an expression of a natural dedication.

So what we need to realize is that in the theatre we don’t work just for ourselves. Looking back at the origins of ancient drama, there’s the reminder of the old mysteries, when to be a participant in a community, to chant and dance with others, was an honor. It was also a unique opportunity to send a collective message to the stars and a call for a vertical connection. How inspiring to imagine that at its source theatre was born out of a need for something that was the opposite of the contemporary sentiment, when everything seems to tend towards the outmost personal expression.

Still, it seems very difficult for me – feeling cut off from that sacred source – to grasp what service means. Am I ready to accept the hard truth that I don’t know what I serve?

Often in his writings, Peter Brook describes his fascination with the first look of a new born baby, his initial contacts with the world. Nothing can compare with the child’s eyes, full of wonder and curiosity. At the same time, there is also a contemplative quality, a sense of quiet amazement, as if the baby is observing us. Eyes that see everything with total simplicity, people and things,

questioning us all in the most minute detail. Small children have this wonderful perception, but as they grow, gradually that perception becomes confused and fuzzy. Eventually, swallowed by life events, it hardly manifests.

Actors and theatre makers are supposed to retain some childlike freshness and be these special, lucky beings who possess an innate capacity, quite late in life, for pure wonder and curiosity. In theory, this is possible, but how many examples can we recount?

In this respect I can say that my mentor and friend Peter Brook himself is a rare example of someone who retained that innocence throughout his entire life.

I am sure that he was not any different than the rest of us, that he had to encounter dangers, like everyone else, while entering into an adulthood filled with traps and temptations, and he had to face challenges and submit to abrupt changes. I imagine he must have done so without regrets, with the recognition that there comes a moment when childhood innocence must retreat and take a back seat, to make room for life's hard experiences. Brook himself explained this special relation between innocence and experience (his beloved expression), how at a certain point "either experience swallows everything and life's dark energies destroy innocence, or the opposite can happen, that innocence does not vanish, but takes a form shaped by all of life's encounters, gaining a capacity to see reality with a fresh insight." This regained second innocence is capable of facing life's demands and difficulties with new strength and clarity.

I can imagine these two contraries, *innocence and experience*, have accompanied Peter all his life, and now, in his nineties, he has found the delicate balance to keep alive Zeami's unique flower of youth.

Mentioning Zeami, one recalls the Japanese Noh stage, the only living form of old traditional performance of which Zeami was the father almost eight hundred years ago.

How is this miracle of longevity possible? No other forms, that were once alive, have endured. We don't know anything about the style of the old Greek tragedians, or the way the Globe produced Shakespeare's plays, or how the *commedia del'arte* or the Spanish golden age pageants were performed. But the Noh drama is still alive in modern Tokyo and often tours internationally. The same mix of innocence and experience, of discipline and freedom must have guided their actions for generations.

Whatever spirit inhabited these players eight hundred years ago, is certainly still there today. For us the Noh is a miraculous living museum, but that format

belongs to another time, not to ours. How can we re-examine ourselves again and again, how can we reinvent ourselves in the present, while still building a bridge with tradition?

Brook is the example, once again. Recall how the actors in Mahabharata created a chariot using only one wheel pushed by an actor, while the horse and the chariot were in the imagination of the audience, and one could see a real forest and a real lake that were not there, simply by the power of suggestion. That sense of evocation guides all of Brook's productions, just as in *Noh*. If Maya, the Indian god, considered to be the creator of imagination, is also the friend of the stage, then we all need his holy benediction for something amazing to appear one moment and in the next, observe how it disappears.

So what I concluded (after the year I spent with Brook at his International Center in Paris) is that theatre in its essence is never naturalistic. The creative way activates the imagination through suggestion, the opposite of naturalism. Everything is suggestion, and suggestion alone allows the imagination to be free and fly.

Brook himself told us the story from his childhood, when his parents took him to the theatre for the first time, how he saw the curtain go up and how wonderful it was, how suddenly that great, imposing set appeared, how the entire audience applauded, gasping, "Ah... how marvelous!" But then, he observed (which was the most interesting lesson of his life) that bit by bit he and the audience became bored with the same image of that same heavy decor, how after five minutes it lost all interest. And as people – the actors – started moving in it, the huge set was more and more an obstacle in their way, and an enemy to the imagination. So later, with that in mind, it became clear to Brook that if something is only suggested, but not literally exposed, it allows the actors to develop the freedom they need to create. The first lesson is to create an atmosphere that is fluid, light, and opens a door to the imagination!

I don't know how to define a director, but I can say for sure that I consider myself the opposite of the theoretical man. I never went for an intellectual approach. Even in school we discussed too much theory, and often students are disappointed to find when they apply theory to practice that it does not work. I give them the example of Brecht as a practitioner who ignored his own theories. When he directed he always started with the concrete demands of

the stage and tried to reach elements of theory only later. There is a saying that I like using, because it speaks against being guided by the mind alone: when you have a group of people together, *theory always divides, and practice mostly unites*. In the practical experience of rehearsals there is always trial and error. We build castles on sand. Why did it work yesterday, why doesn't it work today? Everyone can test what works by trial and error. That is why in the theatre the student best learns early on to develop a practical philosophy, the opposite of methodology.

Two examples of conductors at the end of their life:

Toscanini, when he conducted his last concert, barely moved his hands, and not necessarily because of his advanced years. Toscanini, who all his life was so famous for the agility, speed and showmanship of his arms while conducting, by the end chose to be much simpler, to feel the music in a subtle, more mysterious way.

Abado, when he gave his last interview just before he died, spoke about the way he measured the success of his entire career. For him the best concert was related not to sound, but to silence. That moment of suspense at the end of a symphony, before the applause erupted, meant more to him than anything else. He encouraged us to listen to silence, and it is revelatory that such a great artist chose silence as his guide.

Today we are bombarded with noise and it seems no one has the patience to listen. An educated public who goes to concerts and is interested, for example, in chamber music (savoring the thrill of the scherzo, or allegro, appreciating *lento*, the interval between notes), is becoming rare today.

It is the same in the theatre, where the interest is hooked towards more and more noise, rather than striving for silence. And as I look back at some of my best productions, I wonder if it is only by chance that they connect to silence. At the end of *Trojan women*, for example, it seemed that there wasn't an end, as the silence was very long: a boat floating in the night taking the slave women to a new land. Or in *Uncle Vanya*, a monotonous rain falling over the actors kept the suspense.

This came as a surprise to me, because I confronted in silence something more astonishing than I ever imagined.

Two great directors: Artaud and Reinhardt. The second, while preparing a production, alone in his castle in Bavaria, seems to have noted down the smallest

gestures, reactions and movements to give to the actors and then he called his three assistants for the three shows he was doing simultaneously (a little like Bob Wilson today) and in the following weeks he would go from one theatre to the next to check, with his notebook in hand, if the written instructions were being executed precisely. Artaud was the opposite: all intuition, free improvising with actors, nothing calculated beforehand, totally believing in rough spontaneity and breaking taboos.

When I was young, I used to take Reinhardt as my example. Perhaps I was too unsure of myself and also my ego needed to be in control. Later, especially after working with Brook, I changed radically. Now I let the actors create and discover and mainly offer suggestions.

What makes theatre alive? This is a question I usually ask during the audition for new acting students at Columbia University. One of my favorite answers came from a young girl who had no experience on stage, but had a lively imagination: "There are these two guys on an island totally alone. They invent, to fight loneliness, how to set up a parliament, and find out it's quite simple: one goes to the right, the other to the left. An easy dispute! But when they wanted to make theatre, the two of them tried and tried, but failed. They realized, sadly, that a third person was needed." That is a good metaphor to define what cannot be defined.

Orghast was for me the most unusual theatre event imaginable. I was a young man at the time, assisting Peter Brook for one long, intense year, and it left a mark for the rest of my life. All of us who took part in this project, continue, to this day, to possess an indescribable feeling of having taken part in a strange, enigmatic mystery, which cannot be put into words. One of the intentions of the project called *Orghast* was to explore how theatre can connect us all to the forms of the unconscious deeply buried inside each of us, and common to us all, independent of race or social status. What was unique in the way we experienced theatre was its universality, the way it crossed cultural boundaries. The invented language, combining ancient Greek and the Avesta, a ritualistic old text used exclusively for prayer, was written by the famous English poet Ted Hughes and had no historical or social references. It was intended to be received emotionally and instinctively, and had no intellectual point of view. Further, the aim was to find out what is communicated to an audience while staying away from narrative, from telling a story in the conventional way.

As Brook told us at the start: “we are not setting out to teach the audience anything, to do anything to them, to explain anything, but to create a circle in which the impulse can go round.” Today, after almost half a century, I can still sense the echo within my being of the strange, esoteric power of ancient sounds vibrating in the ruins of Persepolis, as if I was living back then, 2500 years ago, in that time, close to great kings now buried in the rock mountain on the border of the Persian desert; but also simultaneously feeling that I belong to the present time, to an international network of artists having a similar aim, experiencing life and art, all a part of that communal aspiration.

UNCONSUMED BUSH OF FIRE

UPON THE SIXTIETH YEAR OF VISKY ANDRÁS



KARIN COONROD*

Kolozsvár. Grand Rapids. Chicago. New York. Budapest. Orvieto. Roma. Firenze. These are the places we have worked in and also shared as families. When I met András in 2009 in Kolozsvár we began talking nonstop. I was astonished that someone shared a passion for the theater and theology. I had never encountered that before. Typically one is anathema to the other. But with András Visky they are one and the same thing. There is absolutely no reverential idolatry and all the world is the drama. Értém. Nem értem.

“Are you there?”

So begins András in his first play, *Juliet*. A question. So intimate a question. Existential. Bringing to mind the query God made of Adam and Eve when they broke mutuality “Where are you?” and the opening of *Hamlet* “Who’s there?” in the crossing of boundaries between what is seen and not seen.

Everything is in that question. So begins a dialogue which continues throughout the play and throughout life.

So also begins a one-woman show in which “Are you there?” emerges through refracted voices, memories, people... always a struggle to focus, as if in a dream, yet a wide-awake connection with this you, wrestling with visions and dreams and hallucinations, with the arduous almost impossible responsibility of caring for seven children... and yet through this almost unendurable burden comes the freedom. How surprising, how witty. Hope through the darkness... through the body’s experience and encounters with others deepens the encounter with the

* Theater maker who lives in New York and has worked all over the world. A friend of András Visky, she directed his play *Juliet* in Chicago and Orvieto, Italy; and *I Killed My Mother* in Chicago and New York. She looks forward to the next collaboration with him about a white pigeon.

you in the first question, perhaps IS the you. That it is a question is important, that it assumes a relationship of some sort is important... and where is there? A longing backwards and a reaching forward with seven children. She clings to this other. She wrestles with this other, with this you, with this there and with this IS-ness.

An on-going question. Full of fear, full of courage, full of relationship, in love with the other.

I met Andrés in 2009. *Juliet*, his first play, is an astonishing dramatic poem about his mother when she was incarcerated with her seven children in the late fifties, Andrés, the youngest in the family, a one-year-old prisoner of state. From those seminal five years in the prison camp, many years later he created this poem, a tribute to his mother and his father, to the unconsumed bush of fire, to their triangle, to the eldest brother, to first memories of life.

Our childhood, wherever and however experienced, is a richness for our whole life, a warehouse full of gifts for our artistic work: This is what we *are*, what we *have*. For Andrés this seemingly meager beginning continually galvanizes his imagination until what emerges is his remarkable “Barrack-Dramaturgy” which I have mined and talked about many times in my work, most particularly in Shakespeare’s *Tempest*, which I directed at La Mama, New York City in 2014.

One could say that the theater is always a “Barracks Dramaturgy”, that we are all in the dark, waiting to be transformed. But Andrés’ naming of his aesthetic makes it experiential, visceral, personal. The door closes and we are all there to know ourselves better, to find the other in ourselves, ourselves in the other. Andrés knows from whence he speaks, as his earliest memories are formed in the barracks. There in the barracks the space becomes a sounding room in which to wrestle out the thoughts, to not let go of the angel until some blessing is provided. And so it is.

Are you there?

BLESSED BE THE POET



DĂNUȚ MĂNĂSTIREANU*

A sad face, a writer or a musician or an architect;
an artist, no doubt, but maybe a priest – and thus
an artist, writer musician, architect. Or, certainly,
an actor.

(András Visky¹)

What language should one use to speak of a poet? Most adequately, perhaps, one should use the language of poetry. But that would hardly do justice to the matter if one were not a poet, as sadly, the author of this little tribute is not. Someone once said: “poetry is the language that language would speak, if it dared to.” So, as we do not dare, we are forced to stick with more “prosaic” options.

POETS AND PROPHETS

The topic of the “poet as prophet,” which forms the background of our reflection today, is certainly not a novel idea.² Although not necessarily new in the 19th century, it was the theorists of Romantic literature who gave it prominence. Here is how Shelley speaks about it in his text *A Defence of Poetry*, written in 1821:

* Anglican lay theologian living in Iași, Romania. His area of specialty is contemporary Orthodox ecclesiology. He has taught at various theological institutions in Romania, the Czech Republic, the United States, and Croatia. He is presently a member of the Academic Advisory Council of the Osijek Institute for Mission Studies in Croatia. He is a friend of András Visky’s, whom he met over forty years ago, in the parish house of András’s father, Rev. Ferenc Visky (“Feri bácsi” to his close friends), who was a mentor to him during his student years, and who continues to be his model.

¹ András Visky, *Da semn*, Cluj, Koinónia, 2009, 43.

² A simple Google search for this phrase gives “only” about 17.1 million results.

Poets, according to the circumstances of the age and nation in which they appeared, were called, in the earlier epochs of the world, legislators, or prophets: a poet essentially comprises and unites both these characters. For he not only beholds intensely the present as it is, and discovers those laws according to which present things ought to be ordered, but he beholds the future in the present, and his thoughts are the germs of the flower and the fruit of latest time. Not that I assert poets to be prophets in the gross sense of the word, or that they can foretell the form as surely as they foreknow the spirit of events: such is the pretense of superstition, which would make poetry an attribute of prophecy, rather than prophecy an attribute of poetry.³

As the introduction of the online text rightly says, “Shelley argues that civilization advances and thrives with the help of poetry. This assumption then... marks the poet as a prophet, not a man dispensing forecasts but a person who ‘participates in the eternal, the infinite, and the one.’”⁴

Now, it is not surprising that what one may call “the Romantic rebellion” is reacting to what is perceived as the dryness of the rationalistic drive of neo-classicism, a typical child of the ideology of the Enlightenment. The Romantics’ response is an emphasis on intuition, imagination, emotions, and passion, while their favorite themes and motifs come mostly from the imaginary of the Middle Ages. How should we then understand the Poet from this perspective? Here is how Wordsworth looks at it in a document that could rightly be considered the manifesto of Romanticism:

What is a Poet? He is a man speaking to men: a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him; delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the universe, and habitually impelled to create them where he does not find them.⁵

Similar feelings are shared by romantic authors across the ocean. Thus, James Russell Lowell (1819–1891), an American poet, critic, editor, and diplomat, argues in the following manner:

³ Percy B. Shelley, *A Defence of Poetry*, <https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/essays/detail/69388>, accessed 17 March 2017.

⁴ Ibid.

⁵ William Wordsworth, Preface to W. Wordsworth – S.T. Coleridge, *The Lyrical Ballads*, <http://www.bartleby.com/39/36.html>, accessed 19 March 2017.

Poets are the forerunners and prophets of changes in the moral world. Driven by their fine nature to search into and reverently contemplate the universal laws of the soul, they find some fragment of the broken tables of God's law, and interpret it, half-conscious of its mighty import. While philosophers are wrangling, and politicians playing at snapdragon with, the destinies of millions, the poet, in the silent deeps of his soul, listens to those mysterious pulses which, from one central heart, send life and beauty through the finest veins of the universe, and utters truths to be sneered at, perchance, by contemporaries, but which become religion to posterity.⁶

No elitist "art for art's sake" in Russell's view. What he is after is not mere aesthetic ecstasy, nor "ivory tower" superiority, but nothing less than "changes in the moral world." We are quite sure that the analogy would not make the American author very happy, but his words resonate somewhat with the programmatic stance of Karl Marx, who, at about the same time, more precisely in 1845, stated emphatically what we can also read as an epitaph on his grave: "The philosophers have only interpreted the world, in various ways. The point, however, is to change it."⁷

BEYOND ROMANTICISM

The sentiments of the early Romantic authors continued to be shared beyond the time when the Romantic Movement had its day. Thus, suggests Hyatt Howe Waggoner,⁸ Alfred Whitehead (1861–1947), an English mathematician and philosopher, argued that we must find "an end of the dominance of scientism and materialistic naturalism, and the beginning of the re-construction of a livable and believable world out of the fragments." Whitehead's views were very influential on T.S. Eliot, who, in his famous work *The Waste Land*

...exposes the duality of modern man set adrift in a world beset by the physical on one side and seeking meaning in the metaphysical on another. In embracing this duality Eliot uses it to speculate on the fate of man. He asks the question, have we lost our souls while embracing science and materialism? Questions like these are

⁶ James R. Lowell, *The Poet as Prophet*, <http://www.everywritersresource.com/the-poet-as-prophet-james-russell-lowell/>, accessed 17 March 2017.

⁷ Thesis 11 in Karl Marx, "Theses on Feuerbach," <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/theses/>, accessed 19 March 2017.

⁸ Hyatt Howe Waggoner, T. S. Eliot and *The Hollow Men*, *American Literature*, vol. 15, no. 2, May, 1943, 111.

at the very heart of speculative fiction. Eliot gives mankind a choice, he must find a balance between the spiritual and the scientific or forever be lost in the apocalyptic wasteland.⁹

The connection that Romantic (and some of the post-Romantic) writers make between poetry and prophecy, a quintessentially religious concept, is another, maybe even more striking example of their rejection of the rationalistic anti-religious spirit of modernity. For the modern mind and, strangely, for some of the postmodernists, “prophecy” evokes strong impressions of obscurantism, witchcraft, fortune-telling, the worst of the so-called “Dark Ages.” Not so for the Romantics, be they religious persons or not. For them, the Middle Ages were an unlimited source of renewal and enrichment.

We may find it less surprising to see this theme of the interlocking of poetry and prophecy in the works of a modern Sufi mystical thinker, Inayat Khan (1882–1927). In the tenth volume of his tome *Sufi Mysticism*, in the section titled “Sufi Poetry. The Poet and the Prophet,” Khan argues very strongly that

...facts about the names and forms of this world may be scientifically explained in plain words, but when one wishes to interpret the sensation one gets when looking at life, it cannot be explained except in the way that the prophets did in poetry. No one has ever explained, nor can anyone ever explain, the truth in words. Language exists only for the convenience of everyday affairs. The deepest sentiments cannot be explained in words. The message that the prophets have given to the world at different times is an interpretation in their own words of the idea of life that they have received.¹⁰

Nobody has done more for the contemporary understanding of prophecy and the intriguing role that prophets play inside and outside of the religious sphere than the Jewish writer Abraham Heschel. His book *The Prophets*,¹¹ published in 1962, continues to be read and studied by Jews, Christians and secularists, because it relies on the perennial wisdom tradition, which transcends centuries and religious borders. In words that resonate intriguingly with those of Khan, Heschel explains why the rationalistic conceptual perspective that dominates modernity deprives the modern person of spirituality and, at the end of the

⁹ J.D. Baird, *The Poet as Prophet: T.S. Eliot's 'The Waste Land' as Post-Apocalyptic Speculative Fiction*, <http://nukemars.com/?p=1942>, accessed 17 March 2017.

¹⁰ Inayat Khan, *Sufi Poetry. The Poet and the Prophet*, *Sufi Mysticism*, vol. X, https://wahiduddin.net/mv2/X/X_3_1.htm, accessed 17 March 2017.

¹¹ Abraham J. Heschel, *The Prophets*, New York, HarperCollins, 1982.

day, of humanity proper. Speaking plainly from his own Jewish perspective, he says: “We Jews have no concepts; all we have is faith, faith in His willingness to listen to us.... Israel is not a people of definers of religion but a people of witnesses to His concern for man.”¹²

The “concept vs. faith” dilemma presented by Heschel in the quote above, sounds very similar to the “reason vs. imagination” polarity in the Romantic mindset. And, in order to overcome this conundrum, the Romantics and their followers promote the idea of the Poet-Prophet.

Here is how this solution works in the present cultural context (mostly European, but also Western, at least to a certain extent), according to a number of contemporary authors:

Theologian and philosopher James P. Mackey, who teaches presently at Trinity College, Dublin, in his 2013 Hopkins Lecture, titled “The Poet as Prophet,” says:

...the professional artist, and indeed the artist in all of us, is the true prophet, and the poet the most accomplished of these, crafting visions for our future out of the possibilities revealed in every visionary cross-section of deep, meditative inscape of our space-time cosmos. So the Bible assures us, particularly in its prophetic books; and every inscape of quantum physics confirms. The angel of imagination is then the angel of reality; even if it is often only on the tenth day that we realize this.¹³

To find a professional theologian who, supposedly, holds a legitimate, if not exclusionary right to define the prophetic office, speaking in this manner about the poet as the true prophet is quite remarkable.

Another Catholic author, Joseph Pearce, from the Center for Faith and Culture at Aquinas College in Nashville, Tennessee, takes things a step further. After giving examples of prophetic/apocalyptic statements on contemporary society made during the last century or so by poet-prophets (he quotes W. B. Yeats, T. S. Eliot, and Siegfried Sassoon) he asks:

If there is a lesson that the poet-prophets teach us it is that we are our own worst enemies. The legacy of human history is a litany of the lost in which humanity is so

¹² Abraham J. Heschel, *Moral Grandeur and Spiritual Audacity*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1997, 125.

¹³ See http://www.gerardmanleyhopkins.org/lectures_2013/poet_as_prophet.html, accessed 19 March 2017.

lost that most of the time it doesn't even know that it is lost... And, irony of ironies, there are none so lost as those who do not know they are lost.¹⁴

His answer comes from a (somewhat pessimistic) Christian anthropological perspective (no surprise at that, as he is a Westerner, and a Roman Catholic, probably unaware of the more optimistic and "therapeutic" anthropology of the Christian East). In words reminiscent of Augustine's *Confessions*, Pearce alludes first to the need for metanoia, for a change of paradigm, saying: "The irony is that we cannot begin to find a way out of the mess in which we find ourselves until we find ourselves!" Then, he adds:

The wise man knows that things are always bad because man is always a sinner. And no man is ever less wise than when he believes that he is not a sinner or when he claims that there is no such thing as sin. It is for this reason that wise men, such as J. R. R. Tolkien, refer to history as the long defeat; a long defeat which offers only occasional glimpses of final victory. Furthermore, it is a long defeat which illustrates, all too clearly, that the final victory can only come from God and not from man. It is knowledge such as this which assures us that the present culture of death in which we find ourselves is ultimately unsustainable. It is doomed to self-destruct.¹⁵

As we draw closer to our times in our reflections on the role of the poet-prophet in contemporary culture, we wonder what happened to the priests and the religious prophets of this world, so that the grim postmodern human condition now desperately cries out for such "secular" replacements.

PRIESTS, PROPHETS, AND POETS – A HISTORICAL PERSPECTIVE

Let us first look at some historical precedents. When the Jewish religious system was established under Moses, as we find in the Pentateuch, especially in the books of Leviticus and Deuteronomy, the voice of God was delivered to the people through the mouth of the priests who were all from the tribe of Levi. Similarly, priests were supposed to bring to God the petitions of the people and to administer a quite elaborate system of animal sacrifices and other such rituals. Soon after the establishment of the Jewish kingdom under Saul, priests became a caste which enjoyed prestige, privileges, and power under the rule

¹⁴ Joseph Pearce, The Poet as Prophet, *The Imaginative Conservative*, 17 May, 2015, <http://www.theimaginativeconservative.org/2015/05/the-poet-as-prophet.html>, accessed 19 March 2017.

¹⁵ Ibid.

of the king. It was not long until these benefits became a temptation for the priesthood and, in order to keep them, priests became part of the establishment and started defending the *status quo* in keeping with their personal interests, and served their earthly masters rather than Yahweh.

That is why God started raising a new category of religious leaders (given the patriarchal mentality of the time, they were mostly men), who became his spokespersons. They did not have to be from a certain tribe, or come from a privileged caste. All they needed to do was to obey unconditionally the will of their divine master and to transmit, unaltered, the message that God wanted to communicate to his people. Prophets were people who kind of eavesdropped at the “council of the gods” and delivered, often with vivid, dramatic words and actions, and most of the time in memorable poetic form, the divine word. As radical as they may have sounded, prophets did not have a “new message” all, but were really calling the people of God to a renewed faithfulness to God’s covenant.

Sometimes these prophetic messages contained predictions of the future. Yet, despite popular impression, it is estimated that these represent only 3–5% of the entire prophetic corpus in the Hebrew Scriptures. And, even when predictions *were* spoken, the purpose of such proclamation was not in any way to satisfy the irrepressible human curiosity about the future, or to give birth (as it did, in much of fundamentalist Christianity) to speculative eschatological scenarios – *furor eschatologicum*, as Rev. Ferenc Visky used to call it, but in order to motivate the people of God to live faithfully in the present and in order to establish, retrospectively, as the gospel writers did in their stories, God’s sovereignty over history.

Yet, the novelty and the radical nature of the prophetic function in Israel did not prevent certain prophets from compromising their call, either out of fear or for material gain. The book of Numbers in the Pentateuch, chapters 22 to 24, contains the paradigmatic example of the prophet Balaam, who was offered money by Balak, king of Moab, the enemy of Israel, in order to curse the people of God. Although he feared God enough not to utter such a prophetic curse, nevertheless, as we read in the book of Revelation 2:14, Balaam suggested to Balak that the Israelites be enticed to sexual immorality and to eat meat sacrificed to idols, and thus bring on themselves the judgement of Yahweh, as such behavior was forbidden by the law of Moses. As the book of Numbers shows, and the text in Revelation confirms, Balak followed Balaam’s perverse advice, and Israel gave way to these temptations, drawing on themselves, as Balaam predicted, the harsh punishment of God (see Numbers 31:16).

As scandalous as the overall story may be, it includes (Numbers 22:1–35) a little incident that speaks volumes about the way in which the Supreme Being finds ways to communicate to his creatures, even when his most endowed servants fail to do so. Thus, when the servants of Balak come with gifts to entice Balaam to curse Israel, the prophet consults with God, and God says no. Balak is not happy with this response and sends even more prestigious emissaries and promises of even more lavish gifts. As if he did not understand God's first answer, Balaam asks Yahweh again about the Moabites' request. This time God reluctantly concedes and lets Balaam go, but still forbids him to curse the people of Israel. So, off he goes happily to meet Balak and reap his rich reward.

And then, the miraculous happens. As he goes on his way and comes to a narrow path, his donkey refuses to go. Three times Balaam beats the poor animal – there were obviously no animal protection provisions at the time – and the donkey refuses to move. And then, to the confused prophet's astonishment, the “prophetic replacement” starts speaking, informing the supposedly enlightened servant of God that an angel of God stands in their way, something Balaam does not have eyes to see, as he is probably dreaming about the gold awaiting him in Balak's rich palaces. The story continues, but we will stop here as we hope it has done its job of illuminating our topic. In summary, as scandalous as this may sound, particularly in the context of our discussion, the moral of the story could be summarized in the following words: when God does not have a prophet, he will use a donkey. Now, you well know that all analogies have limits and that includes this one. So, please, do not be offended by any exaggerated association that your mind might make as a result of this story. Just as with film or TV stories drawn from reality, we could say “Any resemblance to real persons, living or dead, or actual events is purely coincidental.” Or maybe not.¹⁶

At this point we would like to suggest that probably the time has come to take a look at the way this worked out in Christian history. The first three Christian centuries were largely times of opposition, pain, and persecution. Christian leaders concentrated on defending the feeble, but constantly growing Christian community from the vicious attacks of their enemies. That is why they were

¹⁶ The strange ambiguity of this biblical incident reminds us of one of the visits to the house of “Feri bácsi” when, at the usual “table talk” before the meal, Rev. Visky exegeted the biblical story of Rahab, the prostitute in Jericho who saved the life of two Jewish spies sent by Joshua to gather intelligence on Canaan (Joshua 2:1–24). To our astonishment, the Reformed pastor told us, kind of jokingly, yet deadly serious at the same time, that the ideal of his family was to be like the house of Rahab. After a necessary rhetorical pause, he added: “nobody who entered that house was ever asked what his name was, where he came from and where he was going. All were welcome. No questions asked. And that, too, is what we do here,” he concluded. Now, go and stomach that!

called “apologists.” We may rightly say that the Christian community in the first three centuries was truly prophetic.

Then, suddenly, sometime at the beginning of the fourth century AD, the Roman Emperor Constantine had his *in hoc signo vinces* dream.¹⁷ And everything changed. From “the little flock,” the church became the exclusive club of the privileged. The “narrow path” became a kingly way. And sadly, the persecuted ones became, in time, the persecutors. It became fashionable to be a Christian. Protests, like those of John Chrysostom (347–407), who was deposed more than once from the Patriarchal seat in Constantinople, did not succeed in stopping the worldly trend that engulfed the official church. The early monastic movement of the so-called Desert Fathers and Mothers was still another prophetic form of protest, but also a sort of “Christ against culture” attempt, if we are to borrow Richard Niebuhr’s phrase,¹⁸ to survive the domesticating effect that early Christendom had on the revolutionary message of the Gospel of Christ.

This real tragedy did not only touch the Eastern Church, but also the West. Christendom – the religious and political system dominated by the Christian Church – reigned in Europe for over fifteen centuries, until it was finally dethroned by the Enlightenment and the anti-religious revolutions that it brought about. Please make no mistake. Although a nostalgia for Christendom is still prevalent in ecclesiastic circles and among very conservative believers, one has to realize that it was in no way a friend of the Gospel of Jesus Christ. It simply used the Christian faith as a cover up and a smoke screen for its inordinate desire to dominate and control. The genius of Dostoyevsky deeply perceived this reality in his famous parable of “the Great Inquisitor.”¹⁹

Priests and other church bureaucrats were the first to benefit from the new privileged position of the ecclesial institution. They were often found to be “in bed with power,” and their prophetic voice was silenced as they became fat with the “cream of the crop.” As in ancient days, God did not remain without a witness, and he raised prophetic voices from outside the ranks of the official

¹⁷ The dream, which probably dates from 312 AD, before the battle of Milvian bridge between two members of the Roman Tetrarchy, Constantine and Maxentius, is related by Lactantius, an early Christian writer, in his work *Lucii Caecilii liber ad Donatum Confessorem de Mortibus Persecutorum*. The following year, Constantine signed the Edict of Milan which made Christianity an accepted religion in the Roman Empire, ending almost three centuries of harsh persecution.

¹⁸ See R. Richard Niebuhr, *Christ and Culture*, San Francisco, Harper & Row, 1951.

¹⁹ Fyodor Dostoyevsky, *The Brothers Karamazov*. The best known novel of the Russian writer was published as a series – January 1879 to November 1880 – in the literary magazine *The Russian Messenger*.

ecclesiastic institutions. For much of the history of Christendom, most of these voices came from theologians and monastics.

Then, with the advent of the Enlightenment, something really tragic happened that we may call “the emasculation of the theologian.” Unlike the demise of the priesthood, the lure which led to the failure of the theological guild to live up to its prophetic call was not power, but, rather, the temptation of “intellectual respectability.” Beginning with Friedrich Schleiermacher (1768–1834), the father of liberalism, they aimed to make the gospel palatable to its “educated despisers,” who were influenced by the ideas of the Enlightenment, and rejected any notions of the miraculous and the very possibility of revelation. In the process, however, they let the presuppositions of rationalism remove the scandal of the cross, leading to the alteration of the very core of the gospel message, which was emasculated and the life-transforming message of the Kingdom of God was turned into a sort of Kantian ethicist boredom (virtually, a modern version of Arianism).

On the opposite side, and in reaction to that, the fundamentalist movement²⁰ fought what they perceived to be the destructive effects of liberalism and the reduction of the Christian message to the merely terrestrial hope of a “social gospel.” Yet, despite the very best of intentions, this was no prophetic message. Not only did the pendulum swing to the opposite extreme, resulting in a Docetic view of the Bible that obscured, if not obliterated almost completely, its human dimension, but the fundamentalist response remained basically within the same rationalist paradigm of the Enlightenment. It aimed to bring life back to liberal Christianity and, like liberalism itself, in its attempt to be relevant to the modern person, it proved to be only the other side of the modernist coin. Indeed, as Albert Einstein has supposedly said, “No problem can be solved from the same level of consciousness that created it.”²¹

The captivity to Reason continues to dominate conservative Christian circles to this day. One typical example of this captivity is the futile attempt to revive the virtues of the discipline of apologetics, which we believe was almost completely compromised and has proven its uselessness because of its long love story and fascination with the powers of the mind, whose reasonable arguments are supposedly going to win the world over to God. They obviously did not and

²⁰ The name of the movement comes from a series of ninety essays published between 1910 and 1915 called *The Fundamentals: A Testimony to The Truth*.

²¹ This largely used quote is difficult to trace to Einstein's writings, but is supposed to refer originally to the problem of nuclear armament.

we are convinced they never will.²² Today, we shamelessly proclaim, with Peter Enns,²³ that the search for certainty that dominates modernistic conservative Christianity is a sin and, with Christian Smith,²⁴ that the illusionary biblicist view of Scripture made the Bible, thus understood, merely impossible.

In light of all this, we are convinced that postmodernity is a blessing, rather than a curse, which is what many conservative Christians believe it to be. The death of the “grand narrative” has brought not only a fair degree of relativism, which may be a breath of fresh air after the oppression of the dominant story of modernity, but it has forced the Christian voice to become, *volens nolens*, humbly, a small voice among many other voices, whose persuasion does not depend on the support of the “powers that be,” but on the sweet fragrance of its sacrificial *agape* love. That is, again, why we welcome the so-called “emergent church,” with its legitimate struggles and the inherent risks it assumes, in order to respond to the so-called Millennials, who are disenchanted with the ecclesial institution, in whatever form it appears, and who prefer to talk about “being spiritual, but not religious.”²⁵

CONTEMPORARY POET-PROPHETS

As we draw to a close, we are compelled to ask if God still gifts the world today with poet-prophets. We strongly believe he has and does and we would like to add just a few words about five of our favorite ones, with our apologies that we have only included men in this *ad hoc* list.²⁶ None of them is really an ecclesial personality, from the point of view of their poet-prophet persona, even if some

²² In our younger years, we used to admire those who dared to publically confront atheists (as some do today with followers of the so-called New Atheism) and won arguments with them. Nowadays we are much more skeptical about the usefulness of such childish intellectual games. Not only have we never met anyone who was convinced to join the Christian camp by being beaten by a better argument, but this approach reminds us of our childhood when we would say to our friends, “my father can beat up your father” (in the “apologetics” version this game turns into “my God can beat up your god.” Such pathetic mind-games barely have any chance in the post-truth era.

²³ See Peter Enns, *The Sin of Certainty: Why God Desires Our Trust More Than Our “Correct” Beliefs*, San Francisco: HarperOne, 2016.

²⁴ See Christian Smith, *The Bible Made Impossible: Why Biblicism Is Not a Truly Evangelical Reading of Scripture*, Grand Rapids, Mi.: Brazos Press, 2011.

²⁵ See Robert C Fuller, *Spiritual, but not Religious: Understanding Unchurched America*, New York, Oxford University Press, 2001.

²⁶ As guilty as this is for someone who is passionately feminist in his theology, the absence of women voices in this list of poet-prophets is not intentional.

of them were clerics. At the same, they were all religious people, in various degrees and sometimes in very surprising ways.

The first example on our list is of a post-prophet who already has passed into glory, although he was still quite young. John O'Donohue (1956–2008) was an Irish poet, priest, and philosopher who had an essential contribution to popularizing Celtic spirituality. His main work, called *Anam Cara*, which means “soul friend” in the Gaelic language, is viewed today by many as an essential guide on spiritual formation from a Celtic perspective. Krista Tippett, host of the program *On Being* on American Public Radio, writes that O'Donohue was really loved “for his insistence on beauty as a human calling.” She then adds: “In one of his last interviews before his death in 2008, he articulated a Celtic imagination about how the material and the spiritual – the visible and the invisible – intertwine in human experience. His voice and writings continue to bring ancient mystical wisdom to modern confusions and longings.”²⁷

Our second example here is Wendell Berry (born 1934).²⁸ He is an American writer of prolific activity – he has written more than forty books: poems, essays, novels, and short stories; a vocational farmer, who continues to draw inspiration from working the land with his own hands; and a passionate environmental activist for sustainable agriculture. He is a very reserved kind of person who rarely gives interviews and rarely speaks about the religious convictions that inspire his writings and public actions. Yet, his prophetic words that promote persistently and with great conviction ecological holism continue to be an inspiration for millions of people.

The third poet-prophet who we would like to introduce here is the Jesuit poet and priest Fr. Daniel Berrigan (1921–2016). He was an anti-nuclear social activist and an active protester against the war in Vietnam, for which he served time in prison. His engagement with social justice issues and his passionate actions on behalf of the victims of war reminds us of John the Baptist who, like him, paid a high price for his firm stance. Kurt Vonnegut wrote about him: “For me, Father Daniel Berrigan is Jesus as a poet. If this be heresy, make the most of it.”²⁹ Furthermore, according to Hansen, in *Conjectures of a Guilty Bystander* (1966), Thomas Merton described Berrigan as “an altogether winning and warm intelligence and a man who, I think, has more than anyone I have

²⁷ Krista Tippett, “John O'Donohue: The Inner Landscape of Beauty,” *On Being with Krista Tippett*, 6 August, 2005, <http://onbeing.org/programs/john-odonohue-the-inner-landscape-of-beauty/>, accessed 20 March 2017.

²⁸ You may read at the following link an interview with Wendell Berry, by journalist Bill Moyers: <http://billmoyers.com/episode/wendell-berry-poet-prophet/>; the video recording of the interview can be watched at <https://vimeo.com/76122933>, accessed 20 March 2017.

²⁹ Qtd. in David Dark, *Life's Too Short to Pretend You're Not Religious*, Intervarsity Press, 2016.

ever met the true wide-ranging and simple heart of the Jesuit: zeal, compassion, understanding, and uninhibited religious freedom. Just seeing him restores one's hope in the Church."³⁰ Finally, says Hansen in the same article, Walter Brueggemann, the famous Old Testament scholar who is himself a remarkable prophetic spirit, writes beautifully about him: "Berrigan is evidently incapable of writing a prosaic sentence. He imitates his creator with his generative word that calls forth linkages and incongruities and opens spaces that bewilder and dazzle and summon the reader." Does not this sound like someone to whom we should listen?

Since we are talking about listening, we do not want to end this paper without mentioning two very special "secular" prophets who were both profoundly influenced by their religious and ethnic Jewish background. Our first example in this category is of a poet turned singer. The Canadian Leonard Cohen (1934–2016) was attracted to music as a means of making his poetry more impactful. His artistic performances have always been profoundly spiritual and prophetic, in the largest sense of this word. In his review of Leil Leibovitz, *A Broken Hallelujah: Leonard Cohen's Secret Chord*,³¹ Michael Bilig writes: "Cohen believed that artists should be either priests or prophets... The prophet as a minor poet was not what Cohen wanted..."³² Indeed, his music is a powerful testimony of this conviction. An unsigned article on the Beliefnet website rightly calls Cohen the "prophet of our times". And it adds, among other things: "Perhaps no song so perfectly summarizes his mordant take on matters religious, his mingling of the sacred and profane – of love, sex, and spiritual hunger – as his 'Hallelujah' (1985),"³³ probably his best known song. This fascinating poet has already left the scene, but his truly prophetic legacy continues to live in the hearts of his admirers, including ourselves.

The second example is of a musician turned poet, and not just any poet, but one whose work was rewarded with the Nobel Prize for literature, as controversial as this decision might have been. We are obviously talking about the famous Bob Dylan (born 1941). Another unsigned article in the music section of Beliefnet calls Dylan a "reluctant prophet."³⁴ And reluctant indeed

³⁰ Luke Hansen, "Poet and Prophet: The peacemaking legacy of Daniel Berrigan, S.J.," <http://www.americamagazine.org/politics-society/2016/04/30/poet-and-prophet-peacemaking-legacy-daniel-berrigan-sj>, accessed 18 March 2017.

³¹ Dingwall, UK, Sandstone Press, 2014.

³² Michael Bilig, "The Poet as Prophet," *Jewish Quarterly*, 61. 2, 2014, 78.

³³ See <http://www.beliefnet.com/entertainment/music/2006/06/leonard-cohen-prophet-of-our-times.aspx>, accessed 19 March 2017.

³⁴ Bob Dylan: Reluctant Prophet, <http://www.beliefnet.com/entertainment/music/2004/11/bob-dylan-reluctant-prophet.aspx>, accessed 18 March 2017.

he is, but a prophet, nevertheless, sometimes in spite of himself. He is the arch-master of the protest song of the late sixties in the last century. The words of his songs (remember “Blowing in the Wind”) gave wings to my generation and made us aware of our social responsibility, even if we lived under an authoritarian communist regime. What we learned then, from the songs of this unusual poet-prophet, is still useful for us today, when the dark shadow of new forms of authoritarianism started threatening again our troubled world.

One may ask at this point what is the purpose of this florilegium of contemporary prophetic voices coming, mostly, from outside of the ecclesial environment, though all of them “religious”, in quite different and unique ways, as we would normally expect from unusual people. Well, it seems that the time has come for the punch line. And that is a very simple one: we believe that András Visky is himself a legitimate candidate for the role of a poet-prophet.

SINGER OF HEART SOUNDS: A THEORY OF THEATRICAL DIVINITY



DAN CHRISTMANN*

Breath. Space. The tangible experience of body, of text.

To speak about the unpleasant chill in the theatre, the smell and almost palpable taste of the space, requires multiple layers of explanation. I expect that to truly transmit the phenomenon of the theatre experience, an academic paper would need multiple layers. Poetry would intersect with images, artifacts of the space and encounter, stapled to the back of each hard copy. We would confront theory's inability to recapture the past with brute fact.

Yet if a theory's goal is to be more than walking in ever widening circles as we travel farther and farther from the past event, that event must be broken into and ultimately disrespected. The act of academic larceny, even intellectual vandalism, is necessary if we want to take anything from the event for ourselves.

Let this essay, then, not be an explanation of András Visky's theatre. Instead, let it be the outcome of that theatre, an expression of the first time I stepped onstage or wrote my first poem.

PRAYER

András¹ often samples from liturgical tradition in his plays to complicate, or reveal, another side to the stories that he writes. But both *Júlia* (*Juliet*), and *(Born for Never)* (*Visszaszületés*) actually take on explicitly the form of a

* Poet, playwright, dramaturg, and former student of András Visky. He graduated with his masters' degree in Playwriting and Dramaturgy from the University of Glasgow in 2014, where his thesis consisted of a longer analysis of Visky's plays. Currently, he lives in Grand Rapids Michigan with his partner Rena, her children, her sister, her sister's best friend, her sister's best friend's dog, and a forest of potted spider plants.

¹ Of course in my original thesis I used the surname Visky. Because the opportunity here seems to allow me more freedom to be personal, with the permission of the editors of this volume, I changed it to András. This is meant to express that it is difficult to relate to him impersonally, once you meet him.

prayer. He details this more in *Who Speaks? Kaddish for an Unborn Child as Dramatic Form*, but the possibility of theatre as prayer is strongest in *Juliet* and is embedded in the formal structures of András' theatre. Axiomatically in the Barrack-Dramaturgy, both characters and audience are enclosed in the theatre-space which resembles Foucault's understanding of a heterotopia, a space where "universal truths can be explored and comprehended."² They are captive until the end of the play, "the point of a total solar eclipse when day becomes dark brilliance."³

Philosophically, this closed, transitory space is best described by a fragment from the work of Søren Kierkegaard: "The transition from possibility to actuality is, as Aristotle rightly says, a moment. Here then there is a pause, and then a leap."⁴ András' plays live in this moment of indecision, which Dietrich Bonhoeffer also identifies as characteristic of prayer. "You cannot and must not speak the last word before you have spoken the next to last. We live on the next to last word."⁵ Prayer is therefore, as in Kierkegaard's writing on the 'moment,' an action that is a suspension of action. In prayer we are shut in, and search without senses for an inexpressible divinity. András confirms that this is the case in his theatre when he says,

According to barrack-dramaturgy, theatre is a place where we shut ourselves in. We become prisoners of our own free will. Then, as a result of what happens to us, that takes place with our cooperation, we are "set free." [...] This act focuses on the performance as an event in the present, as the bodily co-presence of actors and spectators, moreover, as the proximity of 'heavenly bodies' and a 'real gathering.'⁶

For András, these 'heavenly bodies' are linked to a deeply held Christian faith. Even in a monologue, there are always three 'actors': the performer, the audience, and the third presence floating over the waters.

² Michael Page, Toward a Thesis of Theatre and Memory, *Ekphrasis*, 1 (2008), 64.

³ András Visky, *Who Speaks? Kaddish for an Unborn Child as Dramatic Form*, *Studia UBB Dramatica* 57.2 (2012) (45–58), 47.

⁴ Søren Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, trans. David F. Swenson, London, Oxford University Press, 1945, 306.

⁵ Visky, *Who Speaks?*, 50.

⁶ András Visky, Barrack-Dramaturgy and the Captive Audience, Magda Romanska (ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*, New York, Routledge, 2015, 467.

POLITICS

András' plays are not merely religious. Instead, they involve a complex interweaving of faith and politics that more often than not destabilizes institutionalized religion in their search for what is better. The political content, and the fact that latent in the structure of these plays is an assertion that the religious is political in itself, should not be surprising to anyone who knows the Visky family background: dissidents, objectors to the state because of their faith. What is surprising is the depth to which András' work takes this assertion. András treats each human whose story he tells holistically. The political, religious, and individual are all intertwined in a Gordian knot that not even Alexander could cut through.

Take *Disciples* (*Tanítványok*) as the clearest and most easily accessible example. The play stages a hypothetical Holy Saturday, the aftermath of Christ's crucifixion. Here, the eleven remaining disciples sequester themselves in a barrack, their desperation tangible even in the play's space. Beckett's work is clearly influential here, but András uses him as more than just a formal reference. Instead, Beckett is an eschatologist:

You know, we are living in the period between Good Friday and the day of resurrection. I've come to the conclusion that the theatre, the work of art in the largest sense of the word, knows something about Good Friday which we have forgotten. Samuel Beckett, who was perhaps the only Christian writer of the second half of the last century, speaks very much about this place. He reformulated Christian eschatology, our hopeless hope of waiting, and he did this with unbelievable sharpness and objectivity.⁷

The disciples in András' play are therefore figurative disciples. The barrack setting is vague, ahistorical, and the characters behave symbolically, referencing Christ's disciples rather than embodying them. What stories they do tell are of present day disciples, of being released from prison camps. At the end of the play, they restage the crucifixion, the world's first Passion. Here, András intentionally equates two infamous ancient traditions. The first comes from Aristotle's assertion that theatre is a mimetic art, based on imitation. The second is that to follow Christ one must be like him. Bonhoeffer says "a disciple

⁷ Clayton Johnson, Perfect Clumsiness: An Interview with András Visky, *Katalinka.livejournal.com*, 3 August, 2014. <http://katalinka.livejournal.com/48715.html>, accessed 28 February, 2017.

is a disciple only in suffering and being rejected, thereby participating in the crucifixion.”⁸ To be a disciple, one must imitate; one must be an actor.

In *Alcoholics* (*Alkoholisták*) András expands on the role of one of these actors in the world, and so of art. Again, related to Christian liturgy, the play samples from the *Visitatio Sepulchri* tradition, perhaps the first instance of a true medieval European theatre. Liturgy, however, is not the focus. Instead, *Alcoholics* is about how reality relates to the way humans conceive reality. Éva Sárosi behaves like an acid to the worlds that András places her in, the liturgical and the realistic. In the liturgical world, she drives the “angels” who are trying to save her to drink. She easily deconstructs the fiction that has been made for her. But in the “realistic” world, she behaves like fiction, acting, playing, reciting lines from Shakespeare. The horror she encounters in her child’s death at the play’s beginning counters both worlds, causes them to corrode, since neither is applicable any more. In the end, these worlds capitulate and melt around her, dripping down to create a third world that is at once both and neither. This world goes beyond the falsehood of genre, beyond extremes of “realism” and idealistic religious theatre, into reality as it is at present within the space; “pure theatre.”⁹ “All my art, my music was born out of the fetal heart beat, the heart sound of our child.”¹⁰

The theology latent in *Alcoholics* is not, I think, meant to disrespect holy things. Instead, it revives it, asserts that what is holy exists in the life of every human, not just those who have been consecrated. We all know a hundred “alcoholics,” those who refuse the respectable life, or are too extreme for conventional institutions. The problem is that the holy constantly defies our expectations. What is holy is rarely respectable. It is more often in the bum on the street corner drinking rubbing alcohol than in our institutions and churches.

Historically and theologically we can trace this sentiment to Bonhoeffer and his concept of “religionless Christianity.” Writing in the shell of Germany as World War II reached its close, Bonhoeffer pronounces that the world has “come of age,” that humankind’s relationship to God has radically shifted. At some historical point in time, humans had been set free from simplistic guidelines and commandments, free to determine in what direction the history of the world would now run. “The world’s adulthood is in part, then, designation of man’s irrevocable responsibility for his answers to life’s questions, together

⁸ Dietrich Bonhoeffer, *Discipleship*, trans. Barbara Green and Reinhard Krauss, Minneapolis, Fortress, 2001. P.85

⁹ András Visky, *Alcoholics*, trans. Erzsébet Daray and Ailisha O’Sullivan, 2008, 40.

¹⁰ Visky, *Alcoholics*, 42.

with all the questions. Man can no longer return to an adolescent dependence upon a father to whom final responsibility falls.”¹¹ Traditional institutions can no longer be trusted without scrutiny. Existence is now complicated and difficult, categories like love and cruelty so fundamentally twisted together that it is impossible to take them at face value. Art, however, has the power to question – even if that question is not explicit, to shove a sliver of the living into ossified, decaying flesh.

Of all of András’ plays, *Porn (Pornó)* is the most explicitly political, set in the moment of transition, the breath long held at the edge of the Romanian revolution. It is also the play where he expresses the theatre’s political potential with greatest accuracy. “Girl,” the play’s protagonist, is an actor. The secret police, who dub her “porn,” actually notice her because of her street theatre she performs with a troupe of homeless children. András’ satire of the authorities for this is particularly cutting, especially since they have no understanding of what an actual political theatre might mean. A performance of Ionesco’s *The Bald Soprano* is interpreted as “an impertinent praising of false western democracies”, though the play is so clearly the opposite.¹² For most of the play, her performances, while powerful, are harmless. The brush of an eyelash or a butterfly’s wing.

When Girl’s plays do have a political effect, it is not from something as explicit as the authorities would like to believe. Instead, her plays fill spaces in her audience that are deeply personal. They become more human, less part of the functionalized hegemony of the state. In Girl’s final performance at the funeral of her husband, Man, even informants and guards are transformed, “eating and drinking and joining in the spontaneous singing” together with the civilians and orphaned children.¹³ This performance is one of the links in a chain of events that builds to the fall of the Ceaușescu regime by uprooting its people from the “reality” of an all pervasive state of fear. Butterfly becomes hurricane.

From a philosophical standpoint, this event and its effect are symptomatic of what Theodor Adorno calls the nonidentical, which exists concentrated in art. “By its form alone, art promises what is not; it registers objectively, however refractedly, the claim that because the nonexistent appears it must indeed be possible.”¹⁴ By showing us what is not, even negatively, art allows us to see the

¹¹ Qtd. in Larry L Rasmussen, *Dietrich Bonhoeffer: Reality and Resistance* (2nd ed.), Louisville, Kentucky, Westminster John Knox Press, 2005, 81.

¹² András Visky, *Porn*, trans. Erzsébet Daray and Ailisha O’Sullivan, 2012, 18.

¹³ Visky, *Porn*, 44.

¹⁴ Theodore W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997, 82.

truth in our situation. Through contrast, we see what is not now and judge it for what it is: dehumanizing. However small, art is one of the many things in the world that makes us desire change when change is impractical. In short, art itself can contain the desire for revolution.

SILHOUETTE

Lights. The dust filtering down. The light sound of a creaking floorboard as two hundred eyes fix you to the spot.

I know how art feels. But what does it mean? At risk of sounding cliché, it is a puzzle. And perhaps ultimately this question is an incorrect one. Perhaps I have the wrong boxes, convinced the picture is here when I'm not even working on the right puzzle. Perhaps I don't even know what I am looking for.

But these fragments are all I have. They have been gleaned from different sources, stolen outright from thinkers far more innovative than I will ever be. Like any puzzle patched together from different boxes, it has many holes and does not always fit properly.

Allow it to. Let it breathe.

Maybe by living it will become closer to the truth.

AESTHETIC

I have stolen the first and most important piece of this puzzle from Theodor Adorno, whose *Aesthetic Theory* is almost as influential on this work as András. I actually began to study Adorno in greater depth because of András, after noticing that the text of *Porn* often bears a striking resemblance to Adorno's *Minima Moralia: Tales from Damaged Life*. This is especially true of Adorno's fifth aphorism, called *How nice of you, Doctor*.¹⁵ Adorno writes:

There is nothing innocuous left. The little pleasures, expressions of life that seemed exempt from the responsibility of thought, not only have an element of defiant silliness, of callous refusal to see, but directly serve their diametrical opposite. Even the blossoming tree lies the moment its bloom is seen without the shadow of terror; even the innocent 'How lovely!' becomes an excuse for an existence outrageously unlovely, and there is no longer beauty or consolation except in the gaze falling on

¹⁵ Herr Doktor, das ist schön von Euch – a reference to Goethe's *Faust*, Part one.

horror, withstanding it, and in unalleviated consciousness of negativity holding fast to the possibility of what is better.¹⁶

For Adorno, the 20th century and its “dialectic of enlightenment” transforms the world’s progress into its greatest horrors, like the Shoah, driven by the irrational fear at the root of logic and the rational. Like the strand of András’ work that complicates the religious and the holy by sampling from religious imagery and themes, Adorno’s project complicates logic and philosophy itself by charging it with identity thinking, the myth of perfect self-knowledge and pure objectivity. Rationality itself is rooted in the irrational, and is the ultimate cause of the 20th century’s rigid systemization of nature. However, Adorno’s work itself is always logical; reason’s critique of itself. In a sense this critique of identity is also at the root of András’ relationship with the church.

There are many other similarities between Adorno’s and András’ concerns. Both, for example, believe that art’s political “impact” is not its most important factor; while possible, the desire for political importance, as in Brecht’s theatre, causes politics as a concept to overwhelm the art that contains it. This impedes its reception, sugarcoats reality into simple, ideological components rather than complicating them. “Art fails its concept when it does not achieve this transcendence; it loses the quality of being art. Equally, however, art betrays its transcendence when it seeks to produce it as an effect.”¹⁷

However, these parallels ultimately wax tangential. Suffice to say that Adorno’s aesthetic project begins with Hegel. The two share in the assumption that each artwork contains an essence, and so socio-historical truth content. But, as in Kant, art is also autonomous, and understandable only through participation in the sublime. The inner truth of art is intertwined with its ability to embrace historical potential. Art is thus both limited and unlimited, analyzable and yet shot through with a quality that is impossible to explain. It is constituted by tension.

This kind of tension between concepts populates Adorno’s thought like stars. The negative pull between two otherworldly bodies breaking free of each other’s gravitation leaves a path that makes historic forms determinable; a constellation. However, modern art’s constellation is different. It contains a dark star: the nonidentical, which is reality’s contrast. “As the antithesis to existing society, truth is not exhausted according to society’s laws. Rather, it has its own laws, which are contrary to those of society; and in real history it

¹⁶ Theodore W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life*, trans. E. N. F. Jephcott (6th ed.), New York, Verso Books, 1991, 25.

¹⁷ Adorno, *Aesthetic Theory*, 78.

is not only repression that grows, but also the potential for freedom, which is unanimous with the truth content of art.”¹⁸ Truth for Adorno is antimatter, against what is.

As an example of a piece of art that radiates this truth content, Adorno uses Beckett’s *Endgame*, a spiritual ancestor to András’ Barrack-dramaturgy. *Endgame* is truthful for Adorno because it expresses the concrete failure of culture on stage, the question “is that everything” becoming “actual through the futility of waiting.”¹⁹ While it expresses no political views, *Endgame* is thus politically volatile. András’ theatre traces along the same lines.

However, Adorno’s aesthetics do not exhaust what András plays do. While Adorno actively courts theology, his work acts as “the shell that remains of the theological tradition, after it has relinquished its ideological support of the *status quo*, the impulse toward identity thinking, and the psychic desire for consolation.”²⁰ András, on the other hand, is expressly rooted in the Hungarian reformed church. *Alcoholics*, *Disciples*, *Born for Never*, *Long Friday*, *Juliet*, and much of his poetry all sample implicitly or explicitly from Judeo-Christian religious tradition. Adorno and András converge in their understanding of art’s liberating power. But any analysis that ignored András’s works’ Christian/religious content would not truly be examining his work or intentions.

The next piece of the puzzle comes from the Danish philosopher Søren Kierkegaard. Kierkegaard fits well with Adorno, and in a sense they are related. While Adorno’s first book was an overall critique of Kierkegaard’s existential philosophy, both are involved in a larger critique of German idealism, W. F. Hegel especially. David Sherman argues that “[a]bove all, Kierkegaard and Adorno are averse to Hegel’s ‘metaphysics,’ which both take to be an attempt to reconcile thought and being at the latter’s expense. By rejecting the notion that this is a relation of identity, they converge in their attempts to open up spaces for ‘the other,’ which is just what Hegel’s system closes off.”²¹

Clearly though, the two men take their arguments in very different directions; Adorno critiques the use of logic with logic, which is unlimited except in practical terms. Kierkegaard places severe epistemic limits on the extent of human knowledge. He criticizes Hegel and his followers for their distant, objective relationship to the world, championing subjectivity instead: knowledge of the subject’s relationship to the world, rather than an exhaustive

¹⁸ Ibid., 195.

¹⁹ Gerhard Schweppenhäuser, *Theodor Adorno: An Introduction*, trans. James Rolleston, Duke University Press, 76.

²⁰ Christopher Craig Brittan, *Adorno and Theology*, T&T Clark, 192.

²¹ David Sherman, *Sartre and Adorno*, New York, SUNY Press, 2007 (17–36), 30–31.

catalogue of facts. "Put simply, abstract thought fails to help the individual to answer the fundamental ethical question: How am I to live my life?"²² This finds its greatest expression in the individual's relationship with God or, "the Ultimate." Since thought is an action, thought should contain the remnants of that relationship.

All existential problems are passionate problems, for when existence is interpenetrated with reflection it generates passion. To think about existential problems in such a way as to leave out the passion is tantamount to not thinking about them at all, since it is to forget the point, which is that the thinker is himself an existing individual.²³

This is the origin of Kierkegaard's "moment." To place an absolute intellectual barrier between each individual and God, Kierkegaard separates Hegel's dialectics into two groups, the ideal and the existential. The ideal is where thought operates, but its boundaries lie where action begins. "The moment" is this boundary, a paper thin eternity that separates intellect from reality. Kierkegaard emphasizes that crossing this border is terrifying for those who know it, because knowledge of what will actually be is impossible. We can only do as a certain arachnid from Kierkegaard's *Either/Or*:

When spider plunges from a fixed point to its consequences, it always sees before it an empty space where it can never set foot, no matter how it wriggles. It is that way with me: before me is always an empty space; what drives me forward is a consequence that lies behind me. This life is perverse and frightful, it is unbearable.²⁴

András' plays are framed in a way that resembles a hypostatization of this moment, and the uncertainty of placelessness frames each, fraught through with paradox. As in Kierkegaard's "moment" before actuality, characters are shut in with themselves. In *Born for Never*, this is an actual imprisonment, as the gigantic doubled doors close behind the Nameless Man on his first and only entrance. Here, real space becomes psychological space. Stories are told not specifically to tell them coherently, but to resolve them. Moment-as-prayer frames the theatrical scenario, especially since no dramatic action exists in András' plays except in the telling of a story. The inner-dialogue, *a la* Augustine's confessions, transforms into a theatrical justification of one person's life, prayer in the broadest sense of the word.

²² David R. Law, *Kierkegaard as Negative Theologian*, Oxford, Oxford University Press, 1993, 49.

²³ Kierkegaard, *Concluding Unscientific Postscript*, 313.

²⁴ Qtd. in Friedrich Dürrenmatt, *The Assignment*, trans. Joel Agee, New York, Random House, 1988.

However, if András' plays are formatted as prayer, Kierkegaard's moment is not a fully adequate model. It is far too individualistic, each "knight of faith" pursuing "inwardness" essentially through isolation and individual relationship to the "ultimate," which they will never quite fully understand. András does focus his storytelling on the inner life of specific people, but the theatre itself is a collective event: "The contemporary look, the exchanging glances of the audience, the recognition of our presences become essential moments in experimenting the challenging immediacy of performance. Singularity made common and shared – both the spectators' and the actors' – is the universal constant of the theatre phenomenon."²⁵

The theologian and political dissident Dietrich Bonhoeffer holds the final piece to the puzzle. Like Kierkegaard, Bonhoeffer uses dialectical methods, exploring humanity's connection with God outside on an existential level. Matthew Kirkpatrick says, "Both writers not only started in the same place, but sought the same ends", though they are not "the mirror of each other."²⁶ Bonhoeffer's path is decidedly more social, infused with an optimism Kierkegaard could never muster. For example, in his thesis *Act and Being*:

It becomes clear that God reveals himself as both "haveable" and yet free. Consequently, an adequate answer can only be found in the mediation of transcendence and ontology. In drawing on the conclusion of SC,²⁷ Bonhoeffer argues that this is only possible in the church community.²⁸

For Bonhoeffer, humans locate transcendence through other humans. This transcendence does not repel, like Kierkegaard's ultimate, but instead invites, like a table surrounded by loved ones.

Interestingly enough, Kierkegaard stumbles across this possibility early on in his *Concluding Unscientific Postscript*, but he discards it. Approaching the ultimate requires absolute knowledge, and since intellect cannot comprehend the depths of another human, the answer is inadequate. For Bonhoeffer, the situation is simpler, and has much less to do with intellect *a la* enlightenment thinking. Instead, one gets the sense that the connection is an emotional one.

²⁵ Visky, *Barrack-Dramaturgy*, 468.

²⁶ Matthew D. Kirkpatrick, *Attacks on Christendom in a World Come of Age: Kierkegaard, Bonhoeffer, and the Question of "Religionless Christianity,"* Eugene, Oregon, Pickwick Publications, 2011, 222.

²⁷ This refers to Bonhoeffer's first thesis, *Sanctorum Communio: A Theological Study of the Sociology of the Church*.

²⁸ Kirkpatrick, *Attacks on Christendom*, 99.

Mired in Descartes, Kierkegaard does not seem to understand that the touch of a hand can be a kind of knowledge. That love matters, not certainty.

In Bonhoeffer's early work, love mediates transcendence exclusively in the established church community. But as witness to the monumental hypocrisy that was the Nazi reichskirche, Bonhoeffer soon realized that evil was not exclusive to the secular world. Instead, the Church itself could nurture, even be the main source of horror, justifying war crimes and parroting an ideology that led to the systematic slaughter of thousands. What was holy soon became more evident in the victims of the Reich, and in Bonhoeffer's dissident allies, who were mostly atheists. In this situation, traditional categories and institutions became inadequate, and Bonhoeffer conceived that the world had "come of age." While the divine still tinted the earth in places, the church and its Christian community could no longer guarantee a monopoly.

To account for this change, Bonhoeffer altered his view of how humans encounter the transcendent. "*Christus als Gemeinde existierend*"²⁹ was broadened from 'Christ existing as the fellowship of men in the Church' to 'Christ existing as the whole human community.'³⁰ Divesting official religious affiliation of its centralized status, what becomes important is the 'Christ' that undergirds and connects humanity. Our encounters in the mundane world constitute the actual transcendent. The physical body of a loved one, or even of an actor onstage, becomes a conduit for the divine.

This has massive implications for András' theatre, and mitigates the absurdity of calling it a prayer. Unlike reading a novel or a poem, the theatre is a social event, and consists of more than just a performance. The actual presence of community members and performers is more than just an instance of voyeurism, even in productions operating under the assumption of fourth wall realism. The fourth wall does not exist. It is a construct whose critique leads to an allergy toward the real, and covers up the formal innovation of writers like Ibsen and Chekov. Theatre's actual realism intertwines with the communion of bodies, and the unique makeup of this relationship each night. Divine communion occurs when we acknowledge and explore this relationship. András' theatre attempts to modify this even further by bringing the real stories of historical and contemporary figures to the theatrical form, though with his own imaginative slant. His work is a communion with our past as well as our present.

²⁹ Christ existing as community.

³⁰ Larry L. Rasmussen, *Dietrich Bonhoeffer: Reality and Resistance* (2nd ed.), Louisville, Kentucky, Westminster John Knox Press, 2005, 90.

In his essay “Barrack-Dramaturgy and the Captive Audience,” András explicitly states that “the theatrical situation is built around the ‘What happened to us?’ question, and the process of answering the question marks the way back to ourselves [...]”³¹ My question, maybe, has been much simpler: what does the theatrical situation *mean*, at least when it is constructed as are his plays? This ‘situation’ is both political and spiritual. Through humanity and the present nature of the theatrical art, the act of spectatorship allows empathic reflection, a blaze of light that cuts through to the white bone of each of us and our relationship to things that are higher. This present communion is coupled in theatre with integrated formal and historical factors. These are more analyzable, they account for the nonidentical, and the tension between artistic work and perceived present. This can lead to an abhorrence of the existing world, and its logically practical end, “progressive” politics.

However, in the nexus that is each human spectator, the political and the communal nature of humanity interact. Love of others is necessary for the disgust of the present, and desire comes from love’s lack. A person does not have to be a Christian to believe in humanity, but personal love and the divine in each of us is so entwined with societal action that they will not, cannot be untangled. In *Pornó*, Girl says

Loves ties me to the theatre,
the boards, dust, wings,
the soundless trapdoor,
and the lights,
my God, the lights!
Like on the dawn of creation...³²

Perhaps this is an inkling of what she means.

András’ theatre is not Brecht’s theatre, nor is it the ritual theatre of medieval Catholics, as both impose ideology or participation on the spectator from the outside. Neither does it promise utopia. Instead, this theatre is one that allows us, humanity, a moment within ourselves, to understand and alter who or what we might consider ourselves to be. It opens the slim crack of possibility that we might “escape from our pasts and our memories, denying what was behind us, escaping into his life and disappearing in it... To disappear inside him.”³³

³¹ Visky, *Barrack-Dramaturgy*, 469.

³² Visky, *Pornó*, 7.

³³ András Visky, *I had more problems with the body: Two plays*, trans. Robert Evans and Ailisha O’Sullivan, 2010, 49.

CONFESSIONAL POSTSCRIPT

Vagueness is catching, cold of abstraction. And maybe of doubt.

I no longer know if Bonhoeffer's communal transcendent "Christ existing as community," refers to the actual, historical Christ, or something that he is only able to explicate through a preconceived divine figure. You take a man and you fill him with light. What underlies has no image.

Does it matter anymore? And is the question of belief something that we can answer for ourselves? Or does it exist somewhere separate of us, in a past we no longer remember? In whispers of sensation. The breath of the first opening line.

Asserting theatre's divinity often covers for a deep insecurity on the part of the asserter that his art is ultimately an ineffectual enterprise. Aren't we getting too big for our britches? The seven year old using his brother's condoms as balloons?

According to Adorno, "this is why one who believes in God cannot believe in God, and this is why the possibility of his divine name is maintained rather by the one who does not believe."³⁴

"Éva falls again." Always.

³⁴ Theodore W Adorno, *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton, New York, The Seabury Press, 1973, 40 –402.

V. ESSAIS ET ÉTUDES EN FRANÇAIS



LE RIRE DE VISKY – UN SOUVENIR



MIHAIL MĂNIUȚIU*

Il y a douze ans, quand j'ai découvert le monodrame de András Visky, *Juliette*, j'ai éprouvé le vif désir de le monter tout de suite.

C'est assez étrange, mais je sentais que je devais le faire sans délai et d'une manière assez radicale qui allait peut-être effrayer l'auteur. J'en avais déjà parlé à Vava Ștefănescu, la danseuse et la chorégraphe qui, à l'époque, incarnait pour moi le corps scénique idéal – le corps dans lequel je reconnaissais mes pulsions et mes fantasmes les plus intimes. Grâce à son corps, mes projections imaginaires se trouvaient transformées en mouvements scéniques, en gestes dansants, en danse. Avec son charme discret, avec sa capacité, dépourvue d'agressivité, de toucher profondément, avec sa délicatesse intransigeante, le texte de Visky nous avait conquis tous les deux. Nous avons donc décidé de tenter de lui faire *prendre corps*, de le « *mettre en corps* » – c'est-à-dire de nous imprégner de la parole de l'auteur et de la transformer en langage corporel, chorégraphique – en ne retenant de l'ensemble du texte que ce que nous aurions pu considérer comme essentiel pour la radicalité de la démarche artistique que nous nous proposons de suivre. Nous avons envisagé d'utiliser comme texte scénique quelques fragments seulement de la pièce de András – 16 pages au total sur les quelque 80 pages du texte initial –, des fragments d'une intensité poétique inconfondable, profondément humaine et, de manière sous-jacente, profondément religieuse aussi. Pourtant, il ne s'agissait nullement d'abandonner les 64 pages qui restaient du texte mais, tout au contraire, de *les incorporer* dans notre démarche en cherchant des équivalences corporelles, charnelles concrètes pour chacun des paragraphes de la pièce qui ne seraient pas entendus

* Metteur en scène, écrivain et théoricien du théâtre, directeur du Théâtre National de Cluj, (Roumanie), professeur à l'Université Babes-Bolyai de Cluj, (Faculté de Théâtre et Télévision) et *distinguished professor* au Drama Department de University of California, Irvine (Etats Unis). Son parcours théâtral comprend plus de 110 spectacles montés, quatre volumes d'essais sur le théâtre et plusieurs prix nationaux et internationaux remportés pour le meilleur spectacle ou la meilleure mise en scène.

sur scène. Mais il fallait que cette décision soit communiquée au plus vite à l'auteur et qu'il soit d'accord avec elle.

J'ai donc rencontré Visky et je lui ai dit carrément, en toute franchise, sans détours inutiles ni hésitations hypocrites pourquoi il me semblait essentiel de monter sa pièce et pourquoi seulement une partie de son texte (la plus petite) allait être audible sur scène, tandis que l'autre (la plus grande) ne sera pas audible mais néanmoins présente – entièrement présente – d'une autre manière, dans le spectacle.

Je me souviens aujourd'hui encore de la lueur de curiosité (non d'étonnement, de stupeur, de rage ou de révolte) qui a brillé dans ses yeux, ainsi que de l'intensité souriante de son regard. Oui, c'est ça : c'est d'abord le regard de András qui avait sourit, puis son sourire avait conquis les traits de tout son visage, après quoi András a tout bonnement éclaté de rire : « Elle est bien bonne celle-là ! Quelle drôle de proposition, ma foi ! Quatre vingt dix pourcents du texte coupé ! Je n'ai jamais reçu de ma vie une telle proposition quant à la mise en scène d'un de mes textes ! D'accord ! »

Son rire avait un caractère de transparence parfaite à travers laquelle on pouvait lire – comme à travers la glace magique d'Alice, le personnage de Lewis Carrol – que ce qui est grand est petit et que ce qui est petit peut être grand – voilà pourquoi András riait de bon coeur : il avait appris depuis longtemps déjà le jeu grâce auquel on pouvait se trouver simultanément en deçà et au-delà du miroir, en dehors ou à l'intérieur de celui-ci. L'énergie que m'avait transmise son rire plein d'une vive curiosité, avide de connaître tout ce qui est vital et authentique, avait été immense. Son rire avait été en quelque sorte « le dramaturge » qui m'avait accompagné pendant la création du spectacle *Juliette* avec Vava.

Oui, ce dont je me souviens aujourd'hui encore, après 12 ans, c'est du rire plein de candeur, de finesse monastique et d'élégance méthodique de András Visky : c'est ce rire qui m'a encouragé à mener à bien cette expérience théâtrale, unique dans mon parcours artistique. Dans mon souvenir, les deux sont inséparables et, après tant d'années, leur évocation éveille toujours en moi la même joie profonde.

(Traduit du roumain par Anca Măniuțiu)

UN THÉÂTRE MENTAL



GEORGES BANU*

Paul Delvaux imagine un théâtre dont il est le metteur en scène, peu intéressé par la matérialisation scénique telle quelle, soucieux par contre d'organiser bon nombre de ses tableaux comme des décors investis par des personnages érigés en protagonistes récurrents. Sa peinture se place en partie sous le signe de la représentation soigneusement élaborée afin de se constituer en modèle virtuel d'un théâtre dont on rêve, que l'on réalise sur une toile sans chercher pour autant à l'incarner. Un théâtre projeté, un théâtre solitaire, ayant l'artiste pour géniteur et spectateur unique. Un théâtre onirique. Un théâtre mental.

La mise en scène que Delvaux pratique exige du temps et cela explique, nous le savons par ses aveux même, qu'il se refusait à l'improvisation et aux décisions hasardeuses. Il réclame du répit afin d'organiser « le plateau » du tableau tel un scénographe préoccupé par la distribution des éléments du décor et l'élaboration d'un dispositif visuel. Rien n'est réel ; tout se place sous le signe de l'artifice. Ces colonnes et ces bribes d'architectures, ces étendues strictement délimitées, tout porte l'empreinte d'un « théâtre de l'œil » comme Musset parlait d'un « théâtre de fauteuil ». Un théâtre de la projection personnelle qui cultive, avec une attention particulière, la perspective, non pas tant pour produire un « effet de réel » mais bien au contraire, un « effet conventionnel ». Un

* Essayiste et professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III. Il est l'auteur d'un certain nombre de livres consacrés principalement aux grandes figures de la mise en scène – de Peter Brook à Ariane Mnouchkine et Jerzy Grotowski – aussi bien qu'aux échanges théâtre – peinture. Ses derniers ouvrages parus proposent une réflexion sur le théâtre dans ses rapports à la société et aux choix personnels, psychiques et esthétiques, de l'art du théâtre. Il a reçu trois fois le prix pour le meilleur livre de théâtre en France. Il dirige, avec Claire David, la série *Le temps du théâtre* (éd. Actes Sud) ainsi que la revue *Alternatives théâtrales*. De 2001 à 2008, il a assuré la rédaction en chef de la revue *L'Art du théâtre* (Théâtre national de Chaillot/Actes Sud) et, de 1990 à 2000, la direction artistique de l'Académie Expérimentale des Théâtres-Paris. Président d'honneur de l'Association Internationale des Critiques de théâtre et président du Prix Europe pour le théâtre, il est *doctor honoris causa* de plusieurs universités européennes et membre d'honneur de l'Académie roumaine. Il a reçu le Grand Prix de l'Académie Française en 2014.

effet d'exposition flagrante, de visibilité extrême sans le moindre souci pour des buts liés à l'imitation, à la mimesis. A regarder la scène de Delvaux, un souvenir surgit : le souvenir du Teatro Olimpico de Vicence où Palladio concevait, lui aussi, un théâtre imaginaire avec des avenues en perspective vertigineuse et des emblèmes antiques retrouvés. On y joua *Œdipe roi* car c'est toujours l'antiquité qui habite les passionnés de théâtres imaginaires ! Delvaux se rattache à cette famille.

Sur le plateau du peintre surgissent ici ou là des références directes à l'exercice du théâtre désigné plutôt par des résidus de rideaux. Non pas le grand rideau qui tombe ou se lève, mais de petits rideaux disparates, rideaux qui attestent la propension au spectacle disséminé, certes, mais tout de même assumé. Là où il y a rideau, il y a tentative de camouflage et de dévoilement, de mise en représentation. Delvaux le sait et c'est pourquoi il inscrit constamment ce « sceau » du théâtre dans l'étendue du théâtre mental dont il reste indissociable.

Le théâtre de Delvaux fuit la « reconstruction » homogène, il privilégie « la fragmentation » qui permet une « recomposition » libre, un montage des éléments sans la moindre contrainte de cohérence. La dominante architecturale s'impose mais sans alourdir massivement « la scène » du tableau et, fracturée, distribuée sur l'ensemble de la toile, elle préserve le vide indispensable à l'évolution possible des acteurs, à leur emplacement libre dans l'espace. Delvaux, pareil à un scénographe accompli, se livre à l'exercice de la combinaison dehors/dedans en dégageant des ouvertures multiples ou en rajoutant même des éléments empruntés à la nature pour constituer des ensembles entièrement fictifs. Par ailleurs, en confirmant sa disposition scénographique, il ne recule pas devant l'assemblage entre l'antique et le moderne, sur fond toujours de maîtrise parfaite de la composition plastique. Dans leur construction, ces espaces ne tiennent pas de la logique du rêve mais de celle du plateau, de sa distribution des volumes et de son ordre théâtral. Ici, l'on pourrait jouer le texte d'Aragon, le *Théâtre/roman...* où il parle du vrai/faux comme étant le propre du théâtre.

Le temps ne coule pas dans le théâtre de Delvaux, donné, presque toujours, en plein jour, à midi, « l'heure la plus longue » comme disait Nietzsche. Théâtre sans ombre ni clair obscur, mais théâtre placé en pleine lumière, égale et constante, la lumière de l'esprit qui se distribue de manière égale sur les personnages et les décors. Lumière qui interdit le secret, lumière statique affranchie de la révolution solaire, lumière abstraite et définitive. Personne ne peut lui échapper et en même temps chacun peut en bénéficier. Lumière démocratique.

Delvaux choisit d'habiter ces étendues savamment élaborées, à la différence de De Chirico dont il a subi l'éblouissement. Si l'on retrouve des échos, si l'on saisit des parentés, les différences restent conséquentes. Ils se relient par le goût pour l'énigme mais le traitement reste distinct. De Chirico vide totalement le monde, Delvaux le remplit, non par des humains à proprement parler, mais par leurs représentants dégagés de la moindre velléité iconique. Ses acteurs sur la scène onirique dont il contrôle les prestations se constituent en une assemblée statuaire. C'est un peuple de statues hiératiques vouées à la communion spatiale et nullement à la communication quotidienne. Des corps isolés, des serviteurs d'un rituel dont nous – et eux aussi – avons perdu le sens. Cela procure le sentiment d'une représentation, certes, mais d'une représentation invalide, placée sous le signe de « la mémoire classique » aujourd'hui dépourvue de sa substance, de son énergie. Il ne reste plus que l'apparat et la tristesse d'un monde vide, réduit à ses signes extérieurs, à des postures et gesticulations et nullement à des actes ou des décisions. Delvaux, sans programme prédéterminé, se rattache à cet « art de la mémoire » dont Frances Yeats a révélé la portée intellectuelle et la persistance à travers le temps. Delvaux s'inscrit dans la grande famille des partisans qui réunissent des « emblèmes », des « sceaux » et animent un « théâtre de la mémoire » dont ils sont également les initiateurs et les spectateurs. Le peintre ne reconnaissait-il pas qu'il éprouvait le besoin d'entrer dans le tableau et de l'habiter ? Il en est le bâtisseur aussi bien que l'utilisateur.

Nous savons à quel point Delvaux s'est appuyé sur des chocs éprouvés dans son enfance ou sa jeunesse : il en porte la marque et il les assume. Dans le fameux cirque Spitzer, outre des squelettes et des monstres, il avoue avoir éprouvé de la fascination pour une Vénus endormie sculptée en cire et déposée sur le devant de la scène. Déesse de foire, et pourtant déesse de mémoire, les deux réunies dans la séduction autant que dans l'horreur. Delvaux ne pourra jamais se dégager de ce souvenir initial de l'antiquité qu'il découvrira plus tard, avec enthousiasme, en Grèce. Son peuple de statues en fait la synthèse. La foire et le Parthénon !

Delvaux dresse son théâtre mental, comme les symbolistes d'ailleurs, sur le socle de ce qui reste et non plus de ce qui va advenir. Il distribue des résidus architecturaux parmi lesquels l'on aperçoit les vestales des cérémonies désormais oubliées, il organise la représentation imaginaire d'une mémoire en lambeaux. Mais d'une mémoire qui se place du côté de l'éternité. C'est l'autre visage de l'artiste, par ailleurs réputé pour l'attraction dont il ne cessa pas de ressentir l'impact pour les trains et les gares, ces temples de la modernité. Dans

son théâtre mental, il n'y a ni vapeurs, ni bruit, ni même des êtres vivants, seulement des acteurs qui interprètent des rôles de jadis.

Delvaux drape ses personnages en retrouvant le culte de l'antique développé dès la fin du XIX^e siècle mais, par ailleurs, il devêtit certaines de ces femmes qui déambulent dans ses scénographies en intégrant, peut-être, l'audace d'Isadora Duncan qui, pour retrouver l'esprit des origines, dansa nue sur l'Acropole. Il y a une disparité chez l'artiste belge qui conjugue les deux postures, celle de l'héritage canonique et celle de la rébellion moderne. Il n'opte pas, il les fait cohabiter sous le ciel imperturbable d'un bleu impassible.

Delvaux, on l'a rappelé, voulait « habiter » chaque tableau parce qu'il le pensait, le construisait pour ensuite y pénétrer et s'y réfugier un temps. Le spectateur que je suis emprunte le même chemin : j'accède au tableau comme à une scène proposée qui m'attend et accueille. Une scène intégralement sous l'emprise des femmes, prêtresses et statues tout à la fois, protagonistes d'un théâtre mental qui inverse l'ordre ancien, où la tradition les excluait pour permettre aux hommes seulement d'évoluer sur le plateau. Delvaux procède à la revanche des femmes et, sans prédétermination, fait figure de précurseur pour les temps modernes. Oui, son théâtre est le théâtre des femmes. Femmes froides, éloignées, mais femmes aux yeux maquillés, cernés, femmes qui font du regard l'essence de leur présence. Parfois, elles me rappellent les figures coptes ou égyptiennes, aux corps impersonnels et aux yeux exorbités. Elles démentent la frigidité des postures et attestent de la persistance du désir. Femmes scindées !

Le théâtre de Delvaux se distingue par l'exercice savant de la proxémie. Ici, le proche et le lointain connaissent un traitement réfractaire à tout réalisme, les distances sont savamment théâtralisées, en rien personnalisées, quotidiennes, réalistes. Distances propices pour cette cérémonie des solitudes, pour ce protocole qui cultive les emplacements géométriques d'un culte des vestales car ces femmes, il va de soi, sont toutes des vierges conviées à la manifestation secrète d'un rituel impersonnel. Disposées avec rigueur sur l'échiquier de la mémoire, elles ressuscitent un ordre ancien. Et nous en sommes les témoins surpris.

Shakespeare a dit que « le monde est une scène et nous en sommes les acteurs ». Il reprend ainsi le motif ancien, qui remonte aux grecs et romains, du « monde comme théâtre », motif qui connaîtra une fortune particulière à l'âge baroque, se poursuivra au XVIII^{ème} pour s'éteindre progressivement suite à l'apparition de la liberté de l'individu désormais invité à adopter le comportement de son choix. Il est possible d'ajouter une précision que l'on

retrouve ici ou là, elle concerne non seulement la théâtralité des vies mais aussi le nombre limité des rôles qu'elle fournit. Les humains jouent, mais ils se trouvent assignés à des prestations dont le nombre est réduit : à l'illimité des êtres correspond le répertoire restreint des rôles. On meurt et le successeur peut adopter la partition déjà jouée : le théâtre du monde implique la répétition et le motif de l'éternel retour. Ronde circulaire où les êtres s'engagent en empruntant le rôle libéré par la disparition de son précédent interprète. C'est ce que Delvaux, subtilement, dévoile : son théâtre s'organise autour de figures récurrentes, d'actrices qui affirment les vertus du *même* et s'avouent indifférentes à la séduction du *différent*. Dans un poème célèbre du plus connu des écrivains roumains, Eminescu, on pouvait lire : « d'autres masques, la même pièce ». Le « scénario divin », avec ses rôles, reste immuable pour accueillir la suite des êtres qui, un temps, les intègrent, pour disparaître après et libérer les emplois scéniques remis à la portée des successeurs immédiats. Delvaux confirme le propos : son théâtre se joue autour du *même* exacerbé, carrousel des acteurs et des rôles interchangeables sur la roue du monde.

Delvaux est un apollinien et tout le confirme : la précision du dessin, la forme cloisonnée, la rigueur des apparitions, l'immobilité des protagonistes. Pas l'ombre d'un grain dionysiaque, rien, dans ce spectacle de la pureté glaciale et de l'ordre préservé. Un spectacle qui atteste des pouvoirs inquiets d'une paix sans faille, d'une suspension des conflits, spectacle mental réfractaire au désordre et à l'impureté du monde. Vision apparemment paradisiaque dont la face cachée reste dissimulée comme pour apaiser nos angoisses : cela rassure, de la même manière qu'un oratorio maîtrisé et désincarné, rétif aux accidents de l'incarnation. La voix sacrée s'érige alors en équivalent de l'œil sur lequel le théâtre sacré de Delvaux repose ! Un œil happé par cette pureté inhumaine, par cet ordre serein, par ce silence absolu !

Tout est théâtre et tout échappe au théâtre. Point d'action, guère de relations, point de mouvement et nul déplacement. L'immobilité est de mise, tout est statique. Un peuple muet se détache dans ce décor parfois labyrinthique. Gordon Craig, le grand utopiste du théâtre, raconte qu'un jour, se trouvant dans les coulisses d'une scène allemande, il tomba sur un petit mot d'ordre : *Interdit de parler !* « Voilà le paradis », conclut-il. Dans le théâtre de Delvaux, on ne voit pas de bouche ouverte, nulle conversation ne s'engage, ces personnages dispersés se dressent dans leur isolement protecteur comme des figures d'un mutisme primordial, celui des statues. Statues anciennes que l'on aime pour leur hypothétique pouvoir de parler mais jamais exercé. Elles possèdent la virtualité de la communication verbale tout en échappant aux risques de la

confusion avec la vie en raison de leur mutisme intégral. Les robots parlent, les statues jamais. C'est la raison de l'amour que Delvaux leur voue et qu'il confirme en les assimilant aux figures de choix sur la scène de son théâtre mental.

Ici, tout semble être ralenti, la lenteur règne et la précipitation se trouve bannie. Ces femmes qui, parfois, ressemblent à des automates, réduisent leurs déplacements, raréfient leurs gestes, bougent à peine. Les pas sont comptés, les mouvements diminués. Un monde muet soumis à l'injonction chère à Craig – point de paroles ! – un monde légèrement animé, à l'orée d'un dynamisme retenu, réfractaire à l'agitation et même soupçonneux à l'égard de l'agitation : voici le théâtre mental de Delvaux ! Et à force de l'explorer, une conviction s'impose, il est le précurseur du grand spectacle de la modernité, le spectacle de Robert Wilson : *Le Regard du sourd*. Delvaux, en précurseur, l'a peint ; Wilson, en successeur, l'a monté. Du théâtre mental au théâtre représenté – voie suivie sur le fond d'une intransigeance partagée. Un théâtre de l'esprit qui s'appuie sur les ressources des êtres conçus tels des figures abstraites, sublimes et désincarnés. Regardons les tableaux de Delvaux en pensant à Wilson et inversement. Leur parenté est flagrante. Théâtres inoubliables dressés au carrefour du plateau et du tableau. Théâtres impersonnels constitués en expression personnelle des artistes visionnaires. C'est le paradoxe de ces théâtres mentaux qui déposent un sceau indélébile sur le spectateur qui les fréquente.

IONESCO, UN « SPECIALISTE » DE LA CRITIQUE DE LA CRITIQUE



ANCA MĂNIUȚIU*

Jusqu'à la parution de ses premières pièces, en 1953, aux Editions Arcanes – republiées une année plus tard chez Gallimard – ce sont les représentations scéniques qui avaient propulsé Eugène Ionesco dans le monde du théâtre. Et l'on est en droit de supposer que si celles-ci n'avaient pas été si violemment contestées au départ, aujourd'hui on aurait été privé d'une partie significative de l'œuvre ionescienne. Car la vocation polémique de l'auteur de la *Cantatrice chauve*, aiguillonnée par l'urgence d'exprimer son credo artistique face à l'opacité et au manque de pénétration de ses premiers critiques, engendra les pages captivantes réunies dans *Notes et contre-notes* (1962). Devenu, par nécessité, le premier herméneute de son théâtre, le dramaturge ne s'y contente pas de commenter son œuvre ou de nous livrer ses réflexions sur les mécanismes de la théâtralité, sur l'essence et la spécificité de l'art dramatique. Bien davantage, dans *Notes et contre-notes*, Ionesco pose les jalons d'un véritable art poétique qui, d'un article à l'autre, ne cesse de se définir et redéfinir avec une implacable rigueur et clarté, en fonction du pôle négatif que représentent pour lui la critique obtuse de son temps, l'état de crise du théâtre ou le climat culturel français de l'époque, dominé despotiquement par des courants de pensée pour la plupart gauchistes ou gauchisants.

A sa façon, Ionesco, qui aimait choisir le paradoxe afin d'exprimer ses vérités fondamentales, avait résumé en 1957, avec humour et ironie, la lente et tenace ascension de son premier théâtre :

* Critique et essayiste du théâtre, professeur d'études théâtrales à la Faculté de Théâtre et Télévision de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj, Roumanie. Son domaine de recherche et d'enseignement vise les théories et les pratiques théâtrales novatrices du XX^e siècle ainsi que les contaminations esthétiques et stylistiques entre théâtre et cinéma, depuis l'apparition de ce dernier. Elle a publié nombre d'essais sur le théâtre ainsi que quatre volumes dédiés à l'auteur belge Michel de Ghelderode, dont l'œuvre est analysée dans une perspective comparatiste complexe, impliquant les catégories du carnavalesque, établies par Mikhaïl Bakhtine, le « théâtre de la cruauté » d'Artaud, le « grotesque scénique », théorisé par Meyerhold, et le théâtre et les manifestes des futuristes et des dadaïstes.

Il y a sept ans que l'on a joué ma première pièce, à Paris. Ce fut un petit insuccès, un médiocre scandale. A ma deuxième pièce, l'insuccès fut déjà un peu plus grand, le scandale légèrement plus important. C'est en 1952, avec *Les Chaises*, que les choses commencèrent à prendre de l'ampleur : huit personnes, mécontentes, assistaient tous les soirs au spectacle mais le bruit que faisait cette pièce était déjà entendu par un nombre bien plus grand de gens, à Paris, en France, jusqu'aux frontières allemandes. A mes troisième, quatrième, cinquième ... huitième spectacles, les échecs grandissaient, à pas de géant, les protestations passèrent la Manche, franchirent les Pyrénées, s'étendirent en Allemagne, passèrent en Espagne et en Italie, par bateau en Angleterre. La quantité se transforme-t-elle en qualité ? Je le pense, puisque dix échecs sont devenus le succès d'aujourd'hui. Si les insuccès continuent, ce sera vraiment le triomphe.¹

Mi-plaisante, mi-sérieuse, la formule paradoxale qui clôt ce fragment renvoie sans ambages aux rapports on ne peut plus contradictoires – tendus et conflictuels même – entretenus par Ionesco (et son œuvre) avec les critiques dramatiques et le public de son premier théâtre.

A relire les comptes rendus suscités par les premières créations scéniques ionesciennes des années 50, on s'apercevra que ces textes – désormais des « reliques » – auraient été voués à l'oubli s'ils n'étaient pas devenus, à leur tour, objets d'analyse. Car Ionesco y trouva une matière exceptionnelle qu'il n'hésita pas à exploiter en soumettant à l'examen, en disséquant les propos de ses critiques. Malgré eux, ceux-ci offraient au dramaturge des arguments qui étayaient ses idées sur la vanité et l'inutilité de tout acte critique, exposées dans le volume *Nu [Non]*, publié en 1934 en Roumanie. Sans doute les commentateurs français ignoraient-ils qu'ils avaient affaire à un redoutable « spécialiste » de la *critique de la critique*, qui avait longuement réfléchi sur le relativisme de la démarche critique et sur l'inévitable impasse axiologique à laquelle celle-ci semble mener. A leur insu, ils ravivaient la fureur du jeune auteur iconoclaste d'autrefois qui, bien des années auparavant, avait proclamé l'arbitraire de tout jugement critique et, par conséquent, l'impossibilité d'une critique littéraire (ou théâtrale) authentique et honnête, affranchie des contingences et concentrée uniquement sur la réalité interne de l'œuvre.

Au-delà de l'esprit frondeur, des boutades et de l'apparent nihilisme du volume *Nu*, le philosophe Mircea Vulcănescu avait pu déceler à l'époque la tension tragique sous-jacente qui soutenait l'argumentation de cet « enfant terrible » de sa génération, puisque Ionesco y faisait le constat amer de l'impossible

¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 201.

adéquation d'un impératif éthique (nécessité d'une démarche analytique « objective ») à la réalité d'une critique impuissante à dépasser son caractère subjectif, gratuit ou aléatoire.

Dans les articles, notes et entretiens qui accompagnent la découverte de son œuvre dramatique en France, réunis dans *Notes et contre-notes*, Ionesco, tout en dégagant les lignes fortes de sa poétique théâtrale, s'acharnera contre ses critiques, prenant appui précisément sur ses idées de *Nu*, même si les accents ludiques céderont souvent le pas à une certaine gravité.

Fidèle à lui-même, Ionesco continuera donc à vivre « en guerre contre tout le monde »², tout comme il l'avait fait dans sa période roumaine. Il n'épargnera lors de ses prises de positions ni ses critiques, ni les milieux de l'intelligentsia parisienne ou ceux de la scène, en signalant les dangers qui menaçaient la vie spirituelle et culturelle française et le théâtre en particulier, à savoir la sclérose mentale bourgeoise et la tyrannie des idéologies et des directions politiques. La bourgeoisie n'est plus considérée par lui sous un angle social ou historique, mais en tant que catégorie existentielle, une *forma mentis* extrêmement nocive, se manifestant dans tous les domaines de la vie sociale, politique, culturelle ou artistique. « J'entends par esprit bourgeois, affirme Ionesco, le conformisme d'en haut, d'en bas, de gauche, de droite, l'irréalisme bourgeois aussi bien que l'irréalisme socialiste, les systèmes de convention figés. Souvent, hélas, les pires bourgeois sont les bourgeois anti-bourgeois. »³

Ses verdicts se feront de plus en plus durs et provocateurs à l'égard des milieux intellectuels français, tels ceux que l'on retrouvera dans son livre d'entretiens avec Claude Bonnefoy, datant de 1966. Citons-en deux, au hasard, parmi de nombreux du même genre : « Les Français sont conservateurs surtout quand ils se croient révolutionnaires », ou encore : « Je n'aime pas les clichés *progressistes* comme je détestais les clichés fascistes et j'ai l'impression que les *progressistes* d'aujourd'hui sont un peu les fascistes d'hier »⁴. Des assertions, admettons-le, qui n'auront pas manqué de le rendre encore plus incommode et intraitable aux yeux des confrères de tous bords.

Quant à la crise du théâtre, Ionesco estime qu'elle est provoquée par au moins deux causes importantes : l'une qui est plutôt d'ordre littéraire, impliquant la nécessité du renouvellement des moyens d'expression et du langage dramatiques, de retourner à la liberté de l'imagination créatrice ; et l'autre,

² C'est d'ailleurs le titre des deux volumes, édités par Mariana Vartic et Aurel Sasu, parus aux éditions Humanitas, en 1992, qui rassemblent les articles publiés par Ionesco en Roumanie entre les deux guerres. Voir Eugene Ionescu, *Război cu toată lumea*.

³ Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 63.

⁴ Claude Bonnefoy, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Ed. Pierre Belfont, 1966, p. 168 et 25.

spécifiquement théâtrale, relevant d'une multitude de facteurs. Il s'agit, d'un côté, de la tradition désuète et sclérosée du théâtre de boulevard, de divertissement, qui allie réalisme et amusement, et de l'autre, du théâtre à thèse, devenu instrument de propagande en raison de « la mentalité primaire des gens de théâtre qui veulent enseigner »⁵ et endoctriner. D'ailleurs, les deux tendances peuvent bien coexister, ajoute le dramaturge, chez « les nouveaux auteurs de boulevard », tels que Sartre, Osborne ou Miller, qui n'écrivent rien d'autre que des « mélodrames politiques », illustrant brillamment « un conformisme de gauche (...) tout aussi pitoyable que celui de droite »⁶.

Il y a ensuite le public, habitué à se rendre au théâtre pour voir des œuvres réalistes, démagogiques ou commerciales et qui, bien qu'il admette le non-réalisme des autres arts, refuse de l'accepter au théâtre. D'ailleurs, Ionesco affirmera inlassablement que par rapport à la littérature, à la peinture, à la musique, au cinéma et même à la psychologie – qui avaient connu, le long du siècle, des évolutions et des révolutions surprenantes, comme le surréalisme, la peinture non-figurative, la nouvelle musique ou la psychanalyse – le théâtre, en tant que littérature dramatique et pratique scénique, est en retard de vingt ou de trente ans. La situation lui apparaît d'autant plus grave que le théâtre est à ses yeux « l'art suprême, celui qui permet la matérialisation la plus complexe de notre profond besoin de créer des mondes »⁷. Loin d'être un genre littéraire, celui-ci est « une architecture mouvante, une construction vivante, dynamique, d'antagonismes », qui ne se révèle qu'à travers « ce qu'on nous montre sur une scène »⁸. Dès lors, il ne cachera pas ses réticences et sa méfiance à l'égard des pratiques scéniques de son temps. Les metteurs en scène, dont le travail est redevable à une vision exclusivement réaliste, à une mentalité rationaliste et logique, ne sont pas suffisamment audacieux pour le suivre sur la voie nouvelle, insolite, ouverte par ses pièces, qui leur apparaissaient comme « barbares ».

Si Ionesco a pourtant de l'indulgence à l'égard des metteurs en scène, des comédiens et des spectateurs, admettant qu'ils soient mal préparés à comprendre son théâtre, en revanche il se montre impitoyable envers ses critiques.

Ce qui lui semble inconcevable ce n'est pas le fait que ceux-ci rejettent violemment sa dramaturgie, mais les positions qu'ils adoptent, leurs partis pris, leurs jugements dogmatiques, passionnels et subjectifs. Bloqués dans une perception dépourvue de souplesse et de fraîcheur, forts de leur arrogance omniscente et moralisatrice, ces « docteurs » – titre dont Ionesco affuble « les

⁵ Bonnefoy, *Entretiens...*, p. 182.

⁶ Ionesco, *Notes...*, p. 73.

⁷ Ionesco, *Notes...*, p. 104.

⁸ Bonnefoy, *Entretiens...*, p. 166.

critiques engagés ou enragés » – se sont cloîtrés dans des systèmes de pensée étrangers à l'art, relevant plutôt de la morale et de l'idéologie : « J'ai l'impression, dit-il, d'avoir été jugé non pas par des critiques littéraires ou par des critiques du théâtre mais par des moralistes. J'entends par moralistes, les théologiens, fanatiques, dogmatiques, idéologues de tous bords. C'est à dire hors du problème »⁹. Rien d'étonnant donc à ce que la critique dramatique lui apparaisse comme une sorte de « critique littéraire de seconde zone », inférieure à celle pratiquée dans les autres domaines de l'art ou dans la réflexion philosophique. Dépourvue de légitimité, en raison de sa subjectivité, de l'incohérence de ses critères, de la confusion des perspectives dans l'évaluation, de son refus de saisir l'univers intime de l'œuvre, avec ses lois et sa mythologie propres, toujours en quête d'un message et d'une idéologie, « la critique est tout aussi variable que les conditions atmosphériques »¹⁰. Diagnostique digne de l'auteur de *Nu !* Les comptes rendus parus lors de la création de ses premières pièces, en dépit (ou plutôt en vertu) de leur inconsistance, semblaient confirmer (confirmation ironique et tardive !) les convictions du jeune Ionesco qui, à travers un exercice intellectuel et ludique similaire à une démarche maïeutique, avait brillamment démontré jadis la possibilité d'une « critique contradictoire ». Celui qui avait conclu à la relativité et à l'inanité de tout acte critique se confrontait à présent avec l'incapacité de ses critiques d'être à l'écoute de son œuvre.

Lors d'une conférence prononcée en Sorbonne, en mars 1960, reprise dans *Notes et contre-notes*, le dramaturge s'attaquait une fois de plus aux « docteurs », citant à l'appui de son réquisitoire un long passage de *Petite préface à toute critique* de Jean Paulhan, dont la conclusion résumait, sous la forme d'une boutade, les avatars de la réception de sa propre œuvre : « L'éreintement conserve un auteur mieux que l'alcool ne le fait d'un fruit »¹¹.

En effet, dès 1950, année de la première série de représentations de la *Cantratrice chauve* – que l'on jouait au petit Théâtre des Noctambules parfois devant des fauteuils vides, parfois devant un maigre public exaspéré – la presse se montra plutôt hostile au théâtre ionescien. Dans le premier livre paru en France, consacré au « nouveau théâtre » et signé par Geneviève Serreau, celle-ci remarquait que les grands auteurs d'avant-garde (Ionesco, Beckett, Adamov), groupés abusivement, selon elle, sous le nom d'écrivains de l'absurde, « entrèrent sur la scène à pas furtifs, par la petite porte de petits théâtres, chacun pour soi, sans aucun manifeste et ne se réclamant de rien que d'eux-mêmes »¹².

⁹ Ionesco, *Notes...*, p. 61.

¹⁰ Ionesco, *Notes...*, p. 107.

¹¹ Ionesco, *Notes...*, p. 48.

¹² Geneviève, Serreau, *Histoire du «nouveau théâtre»*, Paris, Gallimard, 1966, p. 36.

Leur importance n'allait se révéler qu'avec quelques années de retard, de recul. Pourtant, affirme Geneviève Serreau, certains (Jacques Lemarchand, Raymond Queneau) avaient été alertés, et en alerteraient d'autres. Comme on le sait, *La Cantatrice chauve*, jouée aujourd'hui encore, sans interruption depuis 1956, au Théâtre de la Huchette à Paris, constitue le record absolu de longévité pour un spectacle en France et dans le monde.

Les rapports avec les critiques ne changeront qu'en 1956, lors de la reprise de *La Cantatrice chauve* (en fait, c'était la troisième reprise) avec *La Leçon* et *Les Chaises*. A cette occasion, Jean Anouilh publia un article éclatant dans *Le Figaro*. Grâce à ce texte, qui fera beaucoup de bruit, Ionesco quitte « le ghetto de l'avant-garde ». Il lui faudra pourtant attendre l'année 1960 pour être joué dans un théâtre subventionné. C'est alors que Jean-Louis Barrault montera à l'Odéon-Théâtre de France les *Rhinocéros*. C'est l'événement qui entraîna l'entrée du dramaturge dans les « grands théâtres » et le commencement de son rayonnement international. La pièce, écrite en 1958, avait été déjà jouée à Londres, par Laurence Olivier, dans une mise en scène d'Orson Welles et diffusée par la B.B.C. en 1959. A la même époque, il intervient un changement évident de ton dans les articles critiques, changement qui culminera, en 1962, avec la « capitulation » de Jean-Jacques Gautier, jusqu'alors l'adversaire le plus acharné de la dramaturgie ionescienne. Gautier écrira alors son premier compte rendu favorable à l'occasion de la création de *Le Roi se meurt*, mis en scène par Jacques Mauclair au Théâtre de l'Alliance Française. Ionesco ne l'avait pas épargné non plus : Jean-Jacques Gautier avait été, à côté de Roland Barthes et de Bernard Dort, un des prototypes des trois docteurs Bartholoméus de *L'Impromptu de l'Alma* (1956).

Toujours en 1966, *La Soif et la Faim*, montée à la Comédie Française dans la mise en scène de Jean-Marie Serreau, marque l'entrée, triomphale et tapageuse à la fois, de l'avant-garde dans la prestigieuse institution : « On me demande, déclarera le dramaturge, si le fait d'être joué à la Comédie Française constitue un tournant dans mon œuvre et dans mon activité : il ne s'agit pas d'un tournant en ce qui me concerne ; il s'agit seulement d'un élargissement, d'un agrandissement, la salle du Théâtre-Français étant douze fois plus grande que la salle de la Huchette. (...) Ce n'est pas nous, ce sont les grands théâtres qui s'assagissent en nous jouant »¹³.

Revenons à présent aux tout premiers comptes rendus sur *La Cantatrice chauve* de 1950 : ils sont peu nombreux, puisque quelques critiques seulement

¹³ Déclaration à F. Châtillon, citée dans *L'Avant-Scène. Théâtre*, no. 373/374, février 1967, p. 95. Il s'agit d'un numéro double, entièrement dédié à Ionesco.

daignèrent se déplacer et consigner l'événement. Parmi eux, Renée Saurel, qui signera à cette occasion le premier en date des articles favorables sur la pièce, dans un numéro de mai 1950 du journal *Combat*, et Jacques Lemarchand, qui préfacera en 1953 le premier volume de théâtre de Ionesco.

Renée Saurel, à l'instar de la plupart des commentateurs qui lui succéderont, garde comme repère esthétique le naturalisme. Tout en se montrant quelque peu déroutée par l'ambiance « anglaise », bourgeoise, apparemment réaliste, elle rend compte avec justesse des écarts qui y interviennent, saisissant le manque de relations entre les personnages, l'incommunicabilité, le mécanisme détraqué du dialogue qui tourne à vide : « Cette *anti-pièce* de M. E. Ionesco serait comme entachée du plus vilain naturalisme si le dialogue n'avait une fantaisie parfaitement bouffonne... Chaque personnage vit à peine dans une sorte de cercueil vertical et transparent, et cela donne, finalement, une pièce intelligente et drôle... »¹⁴.

Quant à J.-B. Jeener, l'autre critique qui commentera la première représentation de *La Cantatrice chauve*, celui-ci adopte, pour démolir le spectacle, l'ironie blasée, quelque peu paternaliste, de l'adulte qui se montre prêt à tolérer une farce enfantine pas très réussie :

Il s'agit, précise le chroniqueur, d'une *antipièce*... On voit d'ici ce que cette définition veut avoir de provoquant, on voit moins ce qu'elle veut dire... En y allant, on comprend : c'est la seule expression juste que M. Ionesco ait découverte avec ou sans l'appui du dictionnaire. (...) Et maintenant, admirons le surhumain courage de ceux qui, sans une faute, ont retenu, interprété, incarné, sublimé l'antitexte de M. Ionesco. Que ne feront-ils le jour où, poussés par leurs conquêtes et l'exaltant parfum des Terres Nouvelles, ils découvriront Molière ou Vitrac ? En attendant, ils font perdre des spectateurs au Théâtre...¹⁵

C'est toujours Renée Saurel qui, à côté de Beckett et d'Adamov, défendra, en 1952, *Les Chaises*, mises en scène par Sylvain Dhomme au Théâtre du Nouveau Lancry :

On ne m'enlèvera pas de l'idée que M. Ionesco, qui n'est pas analphabète, qui admire Shakespeare et Racine comme vous et moi, eût pu, en se contraignant un peu, nous donner dans un décor réaliste (...) une pièce *bien faite* selon des recettes éprouvées. Quelque audace et quelque nécessité aussi le poussant, le voici qui nous offre d'une

¹⁴ *L'Avant-Scène. Théâtre*, numéro cité, p. 23.

¹⁵ *L'Avant-Scène...*, p. 23. Article publié dans *Le Figaro* du 13 mai 1950.

seule traite, en bousculant toutes les conventions théâtrales, une œuvre qui me paraît étrangement belle et rigoureuse sous son incohérence apparente.¹⁶

La plupart des critiques ne seront pour autant pas prêts à digérer ce type de théâtre qui bouleversait avec une nonchalance inouïe toutes les conventions et tous les clichés du théâtre traditionnel. Obligés d'élargir les limites ordinaires de leurs perception et compréhension, choqués de constater que leur intelligence est défaillante devant la question maniaque « De quoi s'agit-il ? », toujours à la recherche d'un message et d'un sens qui puissent aisément rentrer dans un système de repères identifiables, les commentateurs ne tarderont pas à se sentir abusés, bernés et à développer un véritable complexe d'agressivité. Faute de comprendre, ils décrèteront qu'il n'y a rien à comprendre. L'intrusion dans un univers bourgeois, apparemment familier et réaliste, des éléments perturbateurs, d'essence onirique ou fantastique, dont l'action se révèle dissolvante au niveau des catégories dramatiques conventionnelles, ou encore l'insolite matérialisé sur la scène par la prolifération des objets ou par la croissance d'un cadavre (*Victimes du devoir*, créée en 1953, *Amédée, ou comment s'en débarrasser*, en 1954, *Le Nouveau Locataire*, en 1957) ne feront qu'accroître l'incompréhension.

Il est stupéfiant de constater aujourd'hui, avec plus de soixante ans de recul, qu'aucun chroniqueur dramatique n'avait établi de filiation avec les avant-gardes des trois premières décennies du siècle, comme si l'hiatus de la guerre avait induit aux critiques une étrange amnésie, leur faisant complètement ignorer l'existence du futurisme, du dadaïsme ou du surréalisme. Aucune allusion au théâtre de l'irrationnel et de la surprise qui s'était développé en Europe pendant les vingt premières années du XX^e siècle, à la *physicofolie* proposée par Marinetti, ou aux anti-chefs-d'œuvres des futuristes et dadaïstes, à leur refus du réalisme, de la vraisemblance, de la logique, de la cohérence psychologique et du sens, en faveur de l'absurde, du non-sens, de l'imprévisible. Aucun mot non plus sur l'humour, l'insolite et l'onirisme privilégiés par les surréalistes, sur leurs démarches visant à explorer le subconscient ou sur leur quête d'un nouveau langage, d'une surréalité affranchie de toute logique causale. Au lieu de se remémorer tout cela, Jean-Jacques Gautier, par exemple, parle d'« histoire de fous » (à propos de *Victimes du devoir*) et du fait que l'auteur « travaille – très volontairement – dans une déraison systématique ». Plein de hargne, le critique se contente de donner des verdicts : « [Ionesco] fait dans le déséquilibre avec

¹⁶ *L'Avant-Scène...*, p. 23.

une satisfaction évidente. Il s'ingénie à la divagation. Il se vautre complaisamment dans de vastes champs d'absurdité »¹⁷.

Ionesco lui-même avait réagi à plusieurs reprises en rappelant à ses commentateurs le grand bouleversement des habitudes mentales et des conventions artistiques provoqué par les recherches et les tentatives novatrices des auteurs des avant-gardes historiques, dont il revendique explicitement la succession :

En Occident, cette rénovation continue dans la musique et dans la peinture notamment. Dans la littérature et surtout dans le théâtre, le mouvement semble s'être arrêté, depuis 1925, peut-être. Je voudrais bien pouvoir espérer que l'on me considère comme un des modestes artisans qui en prennent la suite. J'ai essayé, par exemple, d'extérioriser l'angoisse (...) de mes personnages dans les objets, de faire parler les décors, de visualiser l'action scénique, de donner des images concrètes de la frayeur, ou du regret, du remords, de l'aliénation, de jouer avec les mots (et non pas de les envoyer se promener) peut-être même en les dénaturant – ce qui est admis chez les poètes et les humoristes. J'ai donc essayé d'amplifier le langage théâtral. Je crois avoir, dans une certaine mesure, un peu réussi à le faire. Ceci est-il condamnable ?¹⁸

Si J.-J. Gautier fait involontairement référence au futurisme (car il ne le nomme pas explicitement) ce n'est pas en raison de l'intérêt qu'il porte au « merveilleux futuriste » et au « théâtre de la stupeur » de Marinetti, dont il ne fait d'ailleurs aucune mention. Au contraire, il reprend à son compte une suggestion avancée par le futuriste italien dans son célèbre *Manifeste du music-hall* (1913) visant la nécessité d'agir parmi les spectateurs, en les agressant. Véritable happening avant la lettre, les actions proposées par Marinetti étaient censées choquer le public et ébranler sa passivité, même si elles ressemblent plutôt à des farces enfantines : enduire de colle les fauteuils, vendre la même place à dix personnes à la fois, offrir des places gratuites à des dames et des messieurs « notoirement toqués », irritables ou excentriques, saupoudrer les fauteuils d'une poudre provoquant le prurit ou l'éternuement etc. A son tour, dans son compte-rendu de la première reprise de *Victimes du devoir* en 1954, Gautier renverse la situation et propose une solution presque équivalente, à cette différence près que cette fois il incite les spectateurs à agresser les comédiens et à perturber de leur propre gré la représentation. Chose significative, qui exprime de manière subliminale le potentiel d'agressivité du critique lui-même :

¹⁷ *L'Avant-Scène...*, p. 25. Article publié dans *Le Figaro* du 1^{er} mars 1953.

¹⁸ Ionesco, *Notes...*, p. 86.

Je ne suis pas du tout contre ce genre d'hystérie mentale et de sursatisfaction de soi-même. Je trouverai même cela encore plus drôle le jour où les spectateurs joueront le jeu et où, pendant les représentations, ils feront partir des fusées, lanceront des boules puantes sur la scène et amèneront Saïd, gros chien féroce, qui aboiera furieusement au milieu des hurlements des comédiens, tandis que nous verserons du poil à gratter dans le dos des ouvreuses. Chacun des spectateurs payants se sera naturellement muni de son pistolet à eau et visera tranquillement les acteurs un à un. Ainsi, ils seront à leur tour, comme la pièce, victimes du devoir et tout le monde gloussera de bon cœur. Le cirque Ionesco aura enfin raison d'être. Babylone avec nous !¹⁹

Incapable de fournir des arguments d'une analyse valable, Gautier se réfugie dans la fumisterie, persuadé que la dramaturgie ionescienne n'est elle-même qu'une immense mystification. Un autre échantillon extrait des commentaires du même critique est en mesure de nous convaincre du bien fondé des ripostes de Ionesco et nous révéler, une fois de plus, les tares de la « critique subjective » :

Si j'en juge d'après *Le Tableau* et d'après *Jacques ou la soumission*, je ne crois pas que M. Ionesco soit un génie ou un poète ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un homme de théâtre ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un penseur ou un aliéné ; je ne crois pas que M. Ionesco ait quelque chose à dire. Je crois que M. Ionesco est un plaisantin (je ne veux pas croire le contraire, ce serait trop triste), un mystificateur donc, un fumiste. Je ne suis pas contre. Il en faut. Hélas ! Rien de plus lugubre qu'un fumiste démodé ! L'absurdité, la déraison, l'insanité, le non-sens, l'ineptie érigée en dogme, la contrepétierie, les jeux de mots, la feinte folie, l'excentricité travaillée, l'originalité laborieuse, la bizarrerie volontaire, l'extravagance fabriquée, le saugrenu à tout prix, le monsieur qui se chatouille pour nous faire rire et celui qui s'est donné pour mission d'épater le bourgeois, nous connaissons cela depuis très, très, très longtemps.²⁰

Cette fois aussi, les allusions aux avant-gardes historiques ne prennent en compte que le côté superficiel, extérieur de leurs manifestations, l'esprit provocateur, tapageur, de bravade, ignorant volontairement leur apport essentiel dans le renouveau des différents langages artistiques.

Jean-Jacques Gautier demeurera assez longtemps une figure légendaire, nimbée d'une aura « négative », de la critique théâtrale française de l'après-guerre. En 1966, tout en constatant que les chefs d'œuvres d'une avant-garde née sous

¹⁹ *L'Avant-Scène...*, p. 26. Article publié dans *Le Figaro* du 27 sept. 1954.

²⁰ *L'Avant-Scène...*, p. 26. Article publié dans *Le Figaro* du 17 oct. 1955.

les huées s'étaient transformés en classiques pratiquement incontestés, Geneviève Serreau évoquait toujours le critique : « Seul J.-J. Gautier, fidèle à ses premières inimités, réagit encore à Beckett, à Ionesco, à Genet comme s'il recevait des gifles. Remercions-le de sa constance. Son aiguille a toujours, obstinément, marqué la direction de l'arrière-garde, nous pouvons nous fier à elle »²¹.

En effet, ce qui frappe aujourd'hui dans les textes des chroniqueurs dramatiques de l'époque c'est moins le fait que leurs signataires ne surent pas voir la force et l'originalité du théâtre ioneskien, mais le ton véhément, méprisant ou hargneux avec lequel ils s'acharnaient à le rejeter, leur attitude carrément outragée, comme s'ils avaient réagi à une offense personnelle et impardonnable.

On retrouve la même violence chez Gabriel Marcel qui, lui aussi, aime les mots forts. Après avoir traité, en 1953, *Victimes du devoir* de « cacophonie », de « fantasmagorie délirante », « une resucée de Strindberg, assaisonnée de condiments psychanalytiques », deux ans plus tard, alors qu'il commentera *Le Tableau*, l'écrivain avoue avoir eu la confirmation du fait que Ionesco est, « au sens le plus fort du mot, un auteur dénaturé »²².

Quant aux critiques qui ne sont pas très véhéments ou qui regardent d'un œil plutôt bienveillant les pièces de Ionesco, ceux-ci ont l'air de les considérer comme « une curiosité », une chose assimilable à un événement mondain, qu'il ne faut absolument pas rater, une sorte d'Exposition Universelle dont les objets exotiques et excentriques, temporairement exposés, acquerront, peut-être, avec le temps, la valeur muséographique d'une relique.

Jean Anouilh lui-même, dans son retentissant article du *Figaro* (du 23 avril 1956), glissera l'idée qu'il fallait aller voir *Les Chaises* au Studio des Champs Élysées, sinon « tout Parisien qui aime le théâtre (et pas seulement le théâtre d'avant-garde) rougirait un jour ou l'autre dans un salon de n'avoir pas vu *Les Chaises* (...) à l'époque de leur création, merveilleusement interprétées et mises en scène comme elles sont ». Il est vraiment touchant de voir Anouilh s'enthousiasmer pour un théâtre qui était si loin du sien et admettre avec une admirable franchise et un brin d'auto-ironie que le type de dramaturgie qu'il avait illustré, à travers son œuvre, une vie durant, était devenu désuet :

C'est un fait : le jeune théâtre français a nom Beckett, Adamov, Ionesco. Rien de très breton, ni de périgourdin là-dedans, et moi qui suis un ancêtre avec mon millésime 1932 – je me demande parfois si le vin au moins était bon cette année-là – un ancêtre même pas respectable ; une sorte de vieux boulevardier honteux et pas franc ; un

²¹ Serreau, *Histoire ...*, p. 184.

²² *L'Avant-Scène...*, p. 25.

boulevardier (...) pour qui on n'a même pas les indulgences amusées qu'on réserve au vrai boulevard – j'ai longtemps feint de croire que j'avais tout simplement affaire à de jeunes penseurs d'Europe centrale (...). Ayant pourtant reçu deux chefs-d'œuvre sur la tête, écrits en fort bon français et *molièresques* tous les deux, je me suis mis à réfléchir comme Rivarol.²³

Par un superbe et ironique jeu du destin, les textes des critiques qui avaient éreinté Ionesco, le considérant comme « un auteur marginal de pièces contortionnées », une « menue curiosité du théâtre d'aujourd'hui, un peu moins que le lycanthrope de jadis »²⁴, devinrent eux-mêmes une amusante « curiosité » qui vaut bien être revisitée. Au fond, peut-être leur doit-on les centaines de pages écrites par Ionesco à la défense non seulement de sa propre dramaturgie, mais aussi du Théâtre tout court. Plus qu'une *apologia pro arte sua*, les textes de *Notes et contre-notes* explorent l'énigme du théâtre. Si celui-ci lui avait apparu au commencement comme le plus impur de tous les arts, un art du simulacre, dépourvu de toute magie, un mélange inacceptable de vérité et de mensonge, de réel et de fiction, le théâtre finira par être considéré par Ionesco « l'art suprême », celui qui assouvit notre besoin profond de créer des mondes.

Ses réflexions, quoique dictées par l'urgence de la riposte et nées de l'inépuisable verve polémique de leur auteur, gardent intacte leur actualité, puisque, au-delà des circonstances qui les avaient générées, elles sont l'aboutissement d'une quête spirituelle authentique : celle de l'artiste conscient de sa fragilité, de l'éphémère et de l'impondérable de la vie, qui cherche, dans l'angoisse et l'incertitude, à comprendre l'homme et le monde.

²³ *L'Avant-Scène...*, p. 99.

²⁴ *L'Avant-Scène...*, p. 26. Extraits de l'article publié par Robert Kemp dans *Le Figaro* du 18 oct. 1955.

SPECTACLES ENFERMES¹

—◀▶—
DANA MONAH*

András Visky est l'auteur de deux pièces de théâtre où le texte d'un autre auteur vient éclairer le drame des protagonistes, l'aider à s'écrire à travers le dispositif du spectacle enchâssé. Les frontières entre le réel et la fiction sont déjà floues dans le « théâtre de baraque » de Visky, issu de son expérience de la déportation dans un village du goulag communiste roumain : l'auteur envisage le spectacle comme un espace-temps où spectateurs et comédiens deviennent « les habitants du même pénitencier, de la même colonie, du même camp de concentration »². Dans *Juliette* (2003)³ et dans *Les Disciples* (2005)⁴, la fiction seconde surgit à la fois comme le moyen d'échapper à un réel trop oppressant et de mieux articuler le besoin d'amour et de salut. Le dispositif du théâtre dans le théâtre permet, en même temps, de redéfinir le théâtre non pas comme un texte à même d'être re-présenté, mais comme un lieu de la parole et de la mémoire.

Dans la pièce de 2003, la protagoniste, « une Juliette est-européenne du XX^e siècle »⁵, porte « un dialogue sur l'amour » avec le Dieu qui a permis qu'elle soit séparée de son mari et déportée avec ses sept enfants dans le Baragan. Lorsqu'elle se remémore les moments douloureux de sa condamnation et de son emprisonnement, la femme retrouve les mots de la plus fameuse histoire d'amour de Shakespeare, des mots qui, recontextualisés, diront l'émotion de sa rencontre avec Dieu. A un moment donné s'ébauche une sorte de spectacle

¹ Une première version de ce texte a été publiée sous le titre « Le théâtre dans le théâtre comme réécriture : les spectacles des morts-vivants », in *Studia Dramatica*, no. 2, 2012, p. 59–74.

* Enseigne la littérature française et le théâtre à l'Université Alexandru Ioan Cuza de Iasi (Roumanie). Elle est docteur en études théâtrales (Université de la Sorbonne Nouvelle / Université de Iasi), avec une thèse sur la réécriture théâtrale contemporaine dont un chapitre est consacré au phénomène de l'enchâssement dans *Les disciples* de András Visky.

² András Visky, « Le théâtre de baraque, esquisse d'autoportrait », in *Alternatives théâtrales*, no. 106–107, 2010, p. 84.

³ *Julietta*, traduction du hongrois en roumain par Paul Drumaru, Editura LiterNet, 2003.

⁴ *Discipolii*, traduction du hongrois en roumain par Paul Drumaru, 2005, manuscrit.

⁵ András Visky, « Observations préliminaires », p. 4.

enchâssé où les annulaires de Juliette, qui portent les anneaux (le sien et celui de son mari qui le lui avait confiés lors du procès) jouent, comme dans un théâtre de marionnettes, la scène du balcon de *Roméo et Juliette*. Tel un metteur en scène qui voudrait imposer à l'œuvre de nouveaux sens, la femme coupe les vers qu'elle n'aime pas et remplace le monologue de Juliette avec des vers du *Cantique des cantiques*.

Si le spectacle enchâssé ne restait qu'à l'état d'ébauche dans *Juliette*, dans la pièce de 2005 on a affaire à une véritable représentation de quelques scènes d'*En attendant Godot* de Beckett – celles où Vladimir et Estragon débattent de la résurrection du Christ et de la possibilité du salut. Ici, l'installation dans la fiction seconde met du temps pour s'accomplir, au prix de tâtonnements et de négociations, comme s'il fallait créer un espace-temps intermédiaire qui ne serait pas encore celui du spectacle mais qui n'appartiendrait plus tout à fait au réel, un temps ludique, qui perturbe les distinctions entre spectateurs fictifs et spectateurs réels. D'emblée, on stipule la présence d'un public qui sera convié à participer à l'expérience fictionnelle et y sera accompagné. A cet effet, l'un des personnages de la pièce-cadre – Philippe – fonctionne comme un embrayeur de fiction qui propose le contrat de spectacle, annoncé comme un jeu : il invite les spectateurs réels tout comme ses partenaires de jeu à écouter « L'Homélie de Thomas Estragon et de Jean Vladimir sur l'amitié »⁶ et se charge de présenter les personnages.

Avant le spectacle proprement-dit, il y a donc un temps ludique, intermédiaire où les personnages du monde premier sont tentés d'entrer dans le jeu, où ils apparaissent comme des spectateurs sur le point d'endosser des rôles, de se laisser habiter par les figures de la fiction seconde : l'expérience théâtrale, partagée avec les spectateurs, le jeu avec les différentes versions de l'œuvre placent les spectacles enchâssés sous le signe d'une théâtralité ludique.

L'expérience théâtrale s'inscrit dans les lieux et les objets les plus banals, les plus humbles : le spectacle sera joué dans la baraque, et le décor relève d'une

⁶ Les protagonistes semblent être les disciples de Jésus-Christ qui se réfugient, juste après la crucifixion, dans une baraque, pour échapper à ceux qui les poursuivent. En attendant l'arrivée des poursuivants, ils imaginent une sorte de spectacles, qu'ils appellent des homélies : « L'homélie de Thaddée sur la précision et l'espoir » (une histoire sur la persécution des disciples en prison), « L'homélie de Philippe sur la merveilleuse guérison de Bartholomée », « L'homélie d'André sur la loi » (l'histoire d'un interrogatoire de la police politique roumaine, dans les années 1960) et « L'homélie de Thomas Estragon et de Jean Vladimir sur l'amitié » qui est une réécriture partielle de la pièce de Samuel Beckett *En attendant Godot*. L'histoire « biblique » est constamment perturbée par l'infiltration d'éléments qui la transposent dans le milieu carcéral communiste roumain, de sorte que les disciples s'avèrent être aussi des prisonniers d'un camp de concentration qui attendent d'être saisis par la police politique.

esthétique de l'espace vide. András Visky souligne d'ailleurs « le contraste entre la profondeur du mystère et le décor de la cellule »⁷ : les moyens scéniques les plus simples peuvent produire des événements théâtraux forts. Pour tout décor, il y aura la porte de la baraque dont les détenus-apôtres redoutent l'ouverture et qui figurera l'arrivée, attendue et redoutée, du Sauveur ou de la police politique.

Les personnages de la pièce cadre deviennent donc les acteurs de celle enchâssée, des acteurs qui n'hésitent pas à adapter le texte à jouer à leur propre situation. Et pourtant, on pourrait dire que l'on a affaire ici à plus qu'à des acteurs interprétant des personnages. L'auteur note dans les didascalies indiquant le nom du personnage « Jean-Vladimir », indiquant un être composite, condensé, réunissant des caractéristiques de Jean – l'apôtre – et de Vladimir, le personnage de Beckett. On n'a pourtant pas affaire à une identification du comédien avec son rôle ; au contraire, on remarque que les deux instances gardent toujours un certain décalage l'une par rapport à l'autre. Plutôt, ces stratégies de dénomination des personnages demandent au lecteur de voir Jean derrière Vladimir et Thomas derrière Estragon, d'opérer un va-et-vient continu entre l'identité « réelle » (le prisonnier de la pièce cadre) et celle fictive, du personnage beckettien.

Si la formule du théâtre dans le théâtre suppose l'enchâssement dans le monde cadre d'un monde second postulé par les personnages du premier, dans *Les Disciples* le monde de référence ne manquera pas de s'infiltrer dans le monde fictionnel second, de le contaminer, de le déconstruire, même si les acteurspersonnages essaieront de le faire oublier, ou de le reléguer à l'arrière-plan. C'est ainsi que la réécriture naît d'une superposition (partielle) de mondes : le monde fictionnel enchâssé, qui serait une variante du protomonde d'*En attendant Godot* (celle construite par un spectacle « canonique »⁸), est contaminé par le monde de référence des *Disciples*.

« L'Homélie de Thomas Estragon et de Jean Vladimir sur l'amitié » est un texte composite qui fait alterner des fragments de la pièce de Beckett *En attendant Godot* et des fragments non-beckettien, reprenant, vaguement, la scène biblique où les apôtres attendent, dans le doute et dans la peur, une improbable résurrection du Seigneur ; pourtant, comme toujours chez Visky, la référence concentrationnaire contaminera la référence biblique. Les deux types

⁷ András Visky, *Dramaturgia de baracă, articol de dicționar*. Texte non publié, communiqué par l'auteur.

⁸ Anne Ubersfeld explique que tout spectacle construit un univers fictionnel qui est une variante de celui postulé par la pièce mise en scène. L'univers fictionnel second constitue l'image que les praticiens se donnent de l'univers du texte, et cette image présentera, même dans la mise en scène la plus fidèle, un écart par rapport à l'univers de l'auteur dramatique (*Lire le théâtre II*, Paris, Belin, 1996, p. 236–239).

de fragments ont des dimensions relativement égales, la pièce étant structurée comme une alternance régulière de fragments empruntés et de fragments inventés : une tension permanente se crée, à travers cette technique de montage entre le monde fictionnel beckettien et les mondes non-beckettien.

Le « spectacle » commence avec une citation exacte de *Godot* – un fragment de quatre lignes où Vladimir apprend qu'Estragon a passé la nuit dans un fossé.⁹ Le fragment est repris à la pièce source sans aucune modification (sont incluses aussi la plupart des didascalies), ce qui fait penser à une mise en scène où Jean jouerait le rôle de Vladimir et Thomas celui d'Estragon. Ce n'est que le double nom des personnages, placé en début de chaque réplique (« Thomas Estragon », « Jean Vladimir ») qui annonce la double identité des protagonistes.

Le fragment suivant fait basculer l'action dans un tout autre registre : Jean Vladimir continue son interrogatoire, mais il « passe » dans le rôle de Thomas l'incrédule inspectant les marques de la crucifixion du Christ. Le personnage-acteur réécrit de manière ludique l'épisode biblique, car il prend Thomas, celui qui doutait de la résurrection, pour le Christ ressuscité. Ce passage s'inscrit dans la logique de la pièce-cadre, puisque Thomas vient de rejoindre ses compagnons après avoir été témoin de la crucifixion sur la Golgotha où il est resté jusqu'à ce que l'on ait descendu le corps du Christ de la croix. Quelques lignes plus haut, le disciple avouait avoir été étonné, désespéré par le fait que le Christ était mort pour de vrai, que rien ne s'était passé pour montrer qu'il était le Fils de Dieu : « un corps inerte, comme le tien ou le mien. Je m'attendais à ce que les cieux s'ouvrent ... » (p. 30). En même temps, le geste de Jean Vladimir, qui prend Estragon pour le Christ, trouve en quelque sorte sa source dans la pièce de Beckett où Estragon déclare qu'il peut marcher pieds nus, comme Jésus et que d'ailleurs, toute sa vie, il s'est comparé à Lui.¹⁰ L'interrogatoire est mené dans un registre ludique, car les détenus-comédiens sont conscients de refaire un scénario déjà écrit : Estragon demande à Vladimir laquelle de ses côtes il voudrait inspecter, et celui-ci mime la crucifixion, comme pour se rappeler quelle côte a été percée par la lance : « la gauche », finit-il par répondre, fier de bien connaître les Evangiles. S'il y a une rupture évidente au niveau de la situation dramatique, les deux morceaux sont reliés par le fait que la

⁹ « VLADIMIR (*froissé, froidement*) – Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ? ESTRAGON – Dans un fossé. VLADIMIR (*épaté*) – Un fossé ! Où ça ? ESTRAGON (*sans geste*) – Par là. » (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, [1952] 1997, p. 10).

¹⁰ « ESTRAGON – Je les laisse là. (*Un temps*). Un autre viendra, aussi... aussi... que moi, mais chaussant moins grand, et elles feront son bonheur. VLADIMIR – Mais tu ne peux pas aller pieds nus. ESTRAGON – Jésus l'a fait. VLADIMIR – Jésus ! Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ? ESTRAGON – Toute ma vie je me suis comparé à lui. » (Samuel Beckett, *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 73.)

micro-scène biblique est écrite dans le style ironique de *Godot* : Jean Vladimir n'a pas envers Thomas Estragon la révérence de l'apôtre envers son Maître, mais la familiarité mêlée d'arrogance de Vladimir envers Estragon.

Ce morceau, qui apparemment n'a aucun lien avec la pièce de Beckett, se greffe sur le passage repris à l'auteur irlandais par une sorte d'artifice : lorsque Estragon déclare avoir passé la nuit dans un fossé, Vladimir prend ce fossé pour une tombe (une fosse) et le personnage en face de lui pour Jésus et fait ainsi basculer l'action dans un autre monde fictionnel où les personnages ne seraient plus Vladimir et Estragon, mais les apôtres Jean et Thomas. Sa première réplique dans le fragment non-beckettien – « Fais-voir tes mains » (p. 32) est prononcée « avec suspicion », suspicion éveillée par l'affirmation d'Estragon « le beckettien ».

Lorsque Jean Vladimir se rend compte que le personnage en face de lui n'est pas le Christ, Thomas Estragon semble revenir à *Godot*, car il « s'acharne sur sa chaussure », geste typique de sa contrepartie beckettienne. Son partenaire de scène accepte le jeu, et le lecteur découvre trois autres répliques beckettiennes (« Qu'est-ce que tu fais ? Je me déchausse. [Faiblement] Aide-moi »¹¹). Pourtant, une fois la chaussure enlevée, la tentation de réintégrer le scénario biblique est trop grande, et Vladimir se met à examiner les plantes des pieds d'Estragon, comme s'il lui restait un doute sur l'identité de son partenaire de jeu.

On l'a vu, dans les premiers quatre fragments les personnages « sautent » d'un monde fictionnel à l'autre, d'une identité à l'autre, et ils sont constamment tentés de revenir au scénario biblique-concentrationnaire. Le passage suivant, qui comprend quatre répliques de *Godot* (Vladimir apprend qu'Estragon a été battu, mais qu'il ne sait pas si les agresseurs sont les mêmes que la dernière fois),¹² accomplit une étrange fusion de deux, voire trois références : le monde beckettien et le monde biblique-concentrationnaire des *Disciples*. Dans la pièce-source, ce fragment est placé juste après les quatre lignes où Vladimir apprend que son ami a passé la nuit dans un fossé et laissent deviner qu'Estragon aurait été battu par des voyous qui l'ont trouvé en train de dormir dehors. András Visky (re)contextualise le morceau au moyen des insertions non-beckettiennes qui le précèdent et le suivent. « Et on ne t'a pas battu ? » devient une réaction à l'examen des mains et des pieds d'Estragon, et il apparaît alors que les agresseurs sont bien connus des personnages. Thomas Estragon « relie » le morceau beckettien à l'insertion suivante lorsqu'il ajoute à sa remarque (« Les mêmes ? Je ne sais pas ») une précision supplémentaire : « J'y suis resté. Je

¹¹ *Ibid.*, p. 11.

¹² « VLADIMIR – Et on ne t'a pas battu ? ESTRAGON – Si... Pas trop. VLADIMIR – Toujours les mêmes ? ESTRAGON – Les mêmes ? Je ne sais pas. » *Ibid.*, p. 10.

suis resté là-bas plus que je n'aurais dû le faire » (p. 32). Les personnages et les lieux qui se cachent derrière les termes imprécis « les mêmes » ou « là-bas » ne peuvent être identifiés que si l'on rattache cette micro-pièce à l'isotopie biblique de la pièce-cadre, mais aussi à une autre instance de théâtre dans le théâtre de la pièce d'András Visky, « L'Homélie d'Andrei sur la loi » (p. 23–27).

Au début des *Disciples*, Philippe déclarait que lorsque les apôtres regardaient la Passion, l'un d'eux s'est enfui et les autres l'ont suivi, sans trop savoir pourquoi. Une fois arrivés dans la baraque, ils ont découvert que Thomas manquait : « on aurait besoin d'un Thomas. Sans Thomas on ne peut pas continuer. Et, bien entendu, il nous faudrait un Thomas véritable » (p. 7). En effet, Thomas ne rejoint ses compagnons que plus tard et leur fait part de sa déception à l'égard de la mort du Christ. Le passage nonbeckettien (Thomas Estragon raconte que certains ont fui, mais qu'il est resté plus qu'il n'aurait dû le faire, ce qui explique pourquoi il a été battu) constitue l'explication du retard de l'apôtre et traduit « là-bas » par la Golgotha et « les mêmes » par les poursuivants dont les apôtres redoutent l'arrivée. Dans « L'homélie d'André sur la loi », l'apôtre joue le rôle d'un ancien prisonnier politique des années 1960, libéré récemment de prison et appelé à la police pour un nouveau interrogatoire. Dans la salle d'attente, il a une conversation avec un détenu de droit commun sur le régime pénitentiaire de Gherla et les meilleures méthodes d'éviter la torture physique. Le détenu l'avertit qu'il sera sûrement battu tôt ou tard et lui conseille d'embrasser le policier pour adoucir les coups. Ensuite, Andrei joue la scène de l'enquête avec Simon dans le rôle de l'officier, scène où l'on voit l'ancien détenu politique enlever ses chaussures, sur l'ordre de l'officier, pour que celui-ci lui brise les orteils.

Le fragment où Vladimir demande à Estragon s'il a été battu est presque identique à celui des anciens détenus dans « L'Homélie sur la loi », sauf que Estragon répond par l'affirmative. L'ajout non-beckettien recontextualise le passage emprunté à Beckett, le situe dans la continuation de l'homélie d'André et identifie les agresseurs de Thomas Estragon avec la police politique. Les blessures que Vladimir découvre aux pieds d'Estragon, et qui l'amènent à lui demander s'il a été battu, seraient alors les marques de la torture.

A chaque fois, les fragments repris à Beckett sont recontextualisés après coup, intégrés dans une autre logique, dans une autre fable, celle de la pièce cadre (elle-même double). Il serait alors tentant d'affirmer que ces passages, relativement réduits du point de vue de leurs dimensions (entre deux et quatre répliques), mais néanmoins aisément identifiables comme appartenant à *Godot*, sont arrachés à leur contexte d'origine, qu'ils perdent leur capacité de construire un univers fictionnel, fonctionnant dans un autre monde – celui des

apôtres-détenus de Visky. Pourtant, à chaque fois, les passages cités sont donnés en premier, avant les fragments qui les réécrivent, ce qui fait que le lecteur ou le spectateur reconnaît tout d'abord l'univers beckettien et n'aperçoit que par la suite la manière dont les fragments fonctionnent dans un autre univers fictionnel. Beckett reste Beckett dans un premier temps (les détenus-apôtres jouent *Godot*), et ce n'est que par la suite qu'il fonctionne comme une greffe citationnelle. C'est ainsi que le dramaturge crée une oscillation permanente entre deux mondes fictionnels, entre un Beckett « pur » et un Beckett intégré dans l'univers binaire des *Disciples*.

À la fin du fragment qui « transporte » l'agression d'Estragon dans l'univers concentrationnaire-biblique, le personnage affirme que « même lorsqu'ils viendront ici, tout ne sera pas perdu » (p. 33). Dans la logique de la pièce de Visky, ceux qui viendront, ceux que l'on attend avec effroi, sont les agresseurs, les représentants de la police, les mêmes qui ont battu Thomas Estragon. Tout comme les protagonistes d'*En attendant Godot*, les personnages de Visky attendent quelqu'un qui change leur vie, sauf que ces apôtres-détenus attendent dans la peur, dans l'angoisse, non pas une mystérieuse figure divine dont l'arrivée est perpétuellement remise à plus tard, mais des messagers bien concrets de la mort qui ne manqueront pas de faire leur apparition.

Thomas Estragon « attache » à sa remarque (même lors de l'arrivée des agresseurs, tout ne sera pas perdu) l'observation d'Estragon le beckettien selon laquelle l'un des larrons a été sauvé, observation qui entraînera, après elle, tout le passage de la pièce-source sur la discordance des Évangiles concernant l'épisode du bon larron. « Un des larrons fut sauvé » apparaît ici comme l'explication, la justification de l'affirmation que tout n'est pas perdu, comme la promesse du salut. Le protagoniste de Visky superpose ainsi l'attente du Sauveur (suggérée par Beckett) à l'attente angoissée de l'horreur. Visky rend intégralement le passage des larrons, mais opère un renversement des rôles, puisque les répliques d'Estragon sont prononcées par Jean Vladimir et celles de Vladimir par Thomas Estragon. Les deux courtes insertions non-beckettienne montrent que les pseudo-apôtres de Visky se sont « appropriés » ces répliques : la première est l'un des leitmotifs de leurs discussions (« Faisons attention aux faits, d'accord ? ») ; la seconde (« j'ai vu, j'étais là-bas, moi aussi, à proximité »), insérée au moment où Estragon se demande pourquoi un seul évangéliste mentionne le bon larron, sert à souligner, comme toujours chez Visky, le jeu avec les mondes fictionnels : Thomas Estragon a été, lui aussi, témoin de la crucifixion, pourtant il ne sait pas si l'un des larrons a été sauvé ; en même temps, il connaît bien les Évangiles qui n'ont pas encore été écrits au moment historique où se situe la pièce-cadre (entre la mort et la résurrection de Jésus).

C'est le décalage entre les univers fictionnels qui construit ces personnages hybrides, à la fois les détenus du Goulag roumain et les protagonistes de *En attendant Godot*, pour lesquels la résurrection n'est qu'un mythe éloigné, un moment dont on ne se souvient plus et auquel on n'a accès qu'à travers des rapports contradictoires. Il est intéressant de noter que, dans ce passage, le texte de Beckett fait référence justement au moment clé, le moment qui hante les *Disciples* – la crucifixion. En quelque sorte, la greffe intertextuelle permet à la pièce de Visky de s'écrire à travers ce texte relevant du théâtre de l'absurde. Le texte de Beckett sert d'interface entre le doute des disciples en attente de la résurrection et celui des détenus qui trouvent difficile de croire au salut.

« En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis » (Luc, 23, 40) – la promesse de Jésus, « incarnée », à un niveau dérisoire, dégradé, chez les personnages beckettien, par la figure de Godot (« Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, sur la paille. Ça vaut la peine qu'on attende. »¹³), sur laquelle ils ne cessent de fantasmer, trouble aussi les protagonistes d'András Visky, qui semblent avoir perdu leur croyance. Mais à la différence des personnages de l'auteur irlandais, qui renoncent au débat sur le salut sans arriver à une réponse satisfaisante, les détenus de Visky s'acharnent à trouver une explication pour la contradiction des Evangiles : les prisonniers en attente de la mort doivent croire à la possibilité du salut pour ne pas sombrer dans le désespoir. D'ailleurs, tout au long du passage sur les larrons, des signes discrets montrent que Jean Vladimir est intéressé par le problème du salut davantage qu'Estragon, le personnage beckettien dont il prononce les répliques et essaie – dans le fragment qui clôt la pièce enchâssée – de trouver une explication, une solution qui permette de croire à la rédemption, s'accrochant à un événement dont les Evangiles n'auraient pas pu rendre compte, et qui pourrait tout justifier. Thomas l'incrédule quitte ici son rôle, puisqu'il s'efforce de croire, en l'absence de toute certitude ; en même temps, en contredisant l'affirmation de sa contrepartie beckettienne, il s'en déprend.

Dans la séquence finale, l'univers des personnages beckettien se dissipe et celui des disciples s'estompe, laissant émerger au premier plan la réalité du camp de concentration : les personnages cherchent une solution pour tromper les policiers, pour échapper à la mort. Les détenus seront comptés, et le dixième dans chaque lot sera exécuté ; comme Jean Vladimir et Thomas Estragon sont placés toujours l'un à côté de l'autre, s'il revient à Estragon de prononcer le mot « dix », c'est Vladimir qui le prononcera à sa place, et ils parviendront ainsi à

¹³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, op.cit., p. 25.

tromper la police – le jeu leur permettra, sinon d'éviter la mort, au moins de triompher de l'horreur.

Les noms des personnages continuent à être doubles dans ce passage, signe que la pièce enchâssée n'est pas finie, même si la fable beckettienne a complètement disparu. Les détenus, doublés par les disciples, savent (même si leur croyance est faite de doutes) qu'il y a une vie après la mort et alors ils peuvent jouer avec la mort, ils se permettent de braver leurs agresseurs. L'homélie, telle que la connaissait Philippe, le maître des cérémonies, traitait de la vérité (on peut imaginer la tentative des personnages de comprendre, à l'aide de la séquence beckettienne sur les larrons, s'il y a une possibilité de rédemption) ; pourtant, Thomas et Jean le corrigent, juste avant le début du spectacle : il y sera question de l'amitié. C'est peut-être dans cette indication d'intention, qui s'érige en programme, qu'il faut voir le lien entre ce qui apparaissait comme une réécriture de *Godot* et cette suite qui apparemment n'a rien à voir avec la pièce-source : les passages repris à cette pièce, qui a comme sujet l'amitié, manipulés par les protagonistes de Visky pour leur faire raconter (aussi) leur histoire à eux, apparaît comme un appui dans la lutte contre la terreur totalitaire, car c'est après avoir « réécrit » *Godot* que Thomas et Vladimir décident de se sacrifier l'un pour l'autre et de jouer ainsi avec la mort.

L'auteur dramatique ne dissimule pas les fils avec lesquels il a cousu ses fragments, pour en faire un nouvel ensemble ; au contraire, les légères incohérences (par exemple, Vladimir n'a aucune difficulté à reconnaître Estragon dans le premier passage repris à Beckett, alors que Jean ne reconnaît plus Thomas dans le fragment suivant) mettent en exergue le caractère fragmentaire de son écriture et délimitent les différents univers fictionnels qui s'entremêlent dans sa pièce. Les morceaux empruntés à l'auteur de *Godot* ne sont pas totalement incorporés dans la fable seconde, mais conservent, au moins le temps de leur articulation par les comédiens, leur sens premier, justement grâce au fait qu'ils précèdent toujours les fragments pseudo-bibliques / concentrationnaires : le lecteur ou le spectateur lit ou entend *Godot* avant de voir comment Visky se dit à travers *Godot* ; pendant quelques instants, il voit (re)surgir, devant ses yeux, l'univers fictionnel de Beckett avant de comprendre comment les mots du dramaturge irlandais peuvent fonctionner au sein d'un autre monde fictionnel. Les fragments jouissent donc d'une certaine liberté au sein de la totalité où les incorpore Visky. Le travail d'appropriation, d'intégration dans un nouvel ensemble et forcément d'altération des sens premiers ne se donne à voir qu'après coup, lorsque les passages « nouveaux » illuminent autrement ce qui apparaît, dès lors, comme des greffes citationnelles. Il y a chez Visky une permanente tension entre le sens préexistant et le sens nouveau, construit sur les ruines

de l'ancien. Ou plutôt, sa pièce se construit en deux étapes : surgissement d'un monde qui sera englobé, par la suite, dans un autre. A un premier niveau, la pièce des prisonniers s'écrit à l'aide du texte de Beckett, qu'elle morcèle et dont elle intègre les fragments dans une autre fable. Mais cette fable est à son tour double, puisque les disciples qui parlent de la Passion du Christ comme d'un événement récent ressemblent, après l'épisode des larrons, plutôt aux prisonniers politiques d'un camp de concentration qui savent qu'une fois capturés par la police ils seront exécutés, et qui essaient de trouver des façons de se sauver.

« L'homélie de Jean Vladimir et de Thomas Estragon sur l'amitié » s'installe dans le monde fictionnel de Beckett dont les répliques sont intégrées par la suite dans la logique de l'univers binaire, biblique et concentrationnaire de la pièce-cadre. Visky revendique d'ailleurs explicitement cette identité troublée de ses personnages, lorsqu'il déclare que les « personnages ne sont pas en réalité les représentants d'une réalité bien connue de l'auteur, mais qu'ils sont au contraire essentiellement des acteurs, des artefacts, des fantasmes d'une réalité qui ne se laisse pas connaître facilement »¹⁴. András Visky imprègne ce qui apparaît comme un script pour le spectacle des prisonniers de l'isotopie de l'univers concentrationnaire, opération encouragée par l'indétermination des coordonnées spatio-temporelles des deux pièces dont les personnages semblent, jusqu'à un certain degré, être de tout temps et en tous lieux. La réécriture s'opère ici justement par cette hantise exercée par l'univers-cadre qui altère les sens premiers. Force nous est de constater, pourtant, que lorsqu'il a accompli sa fonction libératrice, l'univers fictionnel second se défait, et les personnages ré-intègrent l'univers de la pièce-cadre. La réécriture se construit sur les ruines de la pièce de Beckett, car l'auteur dramatique du XXI^e siècle doit déconstruire ce texte venu d'un autre contexte culturel afin d'y inscrire ses propres obsessions.

¹⁴ András Visky, « Le théâtre de baraque. Esquisse d'autoportrait », *op. cit.*, p. 84.

VISKY ANDRÁS MŰVEINEK VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIÁJA



VERSESKÖTETEK

Gyáva embert szeretsz, Pécs, Jelenkor, 2008.

Ha megh, Kolozsvár, Koinónia, 2003.

Hullócsillag, Habakuk, Marosvásárhely, Mentor, 2000.

Aranylevél, Budapest – Kolozsvár, Harmat – Koinónia, 1999.

Goblen, Pécs, Jelenkor, 1998.

Elefánk, Kolozsvár, Polis, 1995.

Visky András – Tompa Gábor: *Romániai magyar négykezesek*, Bukarest – Pécs,
Kriterion – Jelenkor, 1994.

Hóbagoly, Budapest, Pesti Szalon, 1992.

Fotóiskola haladóknak, Bukarest, Kriterion, 1988.

Partraszállás, Bukarest, Kriterion, 1982.

DRÁMAKÖTETEK

Ki innen, Kolozsvár, Koinónia, 2016.

A szökés, Kolozsvár, Koinónia, 2006.

Tirami sù, Kolozsvár, Koinónia, 2006.

Júlia, Budapest, Magyar Rádió Rt. – Fekete Sas, 2003.

Betlehemi éjszaka, Kolozsvár, Koinónia, 2002.

TOVÁBBI ÖNÁLLÓ KÖTETEK

Megváltozhat-e egy ember, Kolozsvár, Komp-Press – Korunk, 2009.

A különbözőség vidékén, Budapest, Vigilia, 2007.

Írni és (nem) rendezni, Kolozsvár, Koinónia, 2002.

Reggeli csendesség, Budapest, Harmat, 1996.

Hamlet elindul, Chicago – Marosvásárhely, Szivárvány – Mentor, 1995.

FORDÍTÁSBAN MEGJELENT MŰVEK

- Dă semn*, ford. Paul Drumaru, Kolozsvár, Koinónia, 2009.
- Foi de aur: calendar de povestit în versuri*, ford. Paul Drumaru, Kolozsvár, Koinónia, 2007.
- Juliet*, ford. David Roberts Evans, Chicago IL, Carol Stream, Theatre Y, 2007.
- Al cui e Ardealul?*, ford. Paul Drumaru – Marius Tabacu, București, Editura LiterNet, 2004.
- Julietta*, ford. Paul Drumaru, București, Editura LiterNet, 2004.
- Daniel Vighi – Visky András – Alexandru Vlad: *Fals tratat de conviețuire*, Visky András szövegeit ford. Marius Tabacu, Kolozsvár, Dacia, 2002.
- Betlehem night*, ford. Ailisha O’Sullivan, Kolozsvár, Koinónia, 2001.
- Noaptea din Betlehem*, ford. Paul Drumaru, Kolozsvár, Koinónia, 2001.

KÖNYVFEJEZETEK (ESSZÉ, TANULMÁNY, KISPRÓZA)

- In Search of Lost Reality, in Jozefina Komporaly (ed.): *András Visky’s Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, Bristol, UK – Chicago, USA, Intellect, 2017, ix–xvii.
- Barrack Dramaturgy and the Captive Audience, in Jozefina Komporaly (ed.): *András Visky’s Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, Bristol, UK – Chicago, USA, Intellect, 2017, 21–28.
- Előszó, in Tóth Sára: *Táncol a por. Írások hitről, spiritualitásról, kultúráról*, Budapest, Harmat, 2016, 9–13.
- Barrack-Dramaturgy and the Captive Audience, in Magda Romanska (ed.): *The Routledge Companion to Dramaturgy*, New York, Routledge, 2015, 466–471.
- Magyar lazac, in Kántor Lajos (szerk.): *Párbeszéd nemzetről, nemzetköziségről*, Kolozsvár, Korunk – Komp-Press, 2013, 210–220.
- Scriere și teatru. Descrierea unui performance cu George Banu, in George Banu: *Aproape de scenă, George Banu*, Iulian Boldea és Ștefana Pop-Curșeu (szerk.), București, Editura Curtea Veche, 2013.
- Előszó, in Széplaki Kálmán: *A gáncs nélküli lovag*, Kolozsvár, Koinónia, 2012.
- Repetițiile lui Gábor Tompa. În căutarea formei, in George Banu (szerk.): *Repetițiile și Teatrul Reinnoit. Secolul Regiei*, București, Editura Nemira, 2009.
- Két jelentés, in Fekete Vince (szerk.): *Hosszúfény*, Budapest, Magvető, 2008, 72–84.
- Utószó, in Lorand Gaspar: *Approche de la lumière. Közéltetés a fényhez. Abordarea luminii*, Kolozsvár, Koinónia, 2008.

- A különbözőség vidékén, in Rácz I. Péter (szerk.): *Testre szabott élet. Nádas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Budapest, Kijárat, 2007, 108–126.
- A megtorlás kegyelme, in Balázs Imre József (szerk.): *Viharok: 1956-os irodalom a Korunkban*, Kolozsvár, Komp-Press, 2006, 127–129.
- Kié Erdély?, in Kovács András Ferenc et al.: *Kié Erdély? Wem gehört Siebenbürgen?*, Kolozsvár, Koinónia, 2006, 92–111.
- Előszó, in Visky András (szerk.): *Cs. Szabó László terei: 1905–2005*, Kolozsvár, Komp-Press, 2005.
- Angyali és könyörtelen. Tolnai Ottó totális színháza, in Thomka Beáta (szerk.): *Tolnai-symposion*, Budapest, Kijárat, 2004, 232–239.
- „Az alapokkal bíró város”, Bécs, in Nagy Gabriella – Keresztury Tibor (szerk.): *Eurovízió. Kortárs magyar irodalmi antológia*, Budapest, Litera-könyvek, 2004, 94–98.
- Kié Erdély?, in Fekete Vince (szerk.): *Erdélyi szép szó 2003*, Csíkszereda, Hargita Kiadóhivatal – Pro-Print Könyvkiadó, 2003, 290–295.
- Romok-Ruins [Előszó], in Budai Enikő: *Transylvania anno Domini MMI*, Kolozsvár, Koinónia, 2002, 5–8. (Kétnyelvű kiadás.)
- Kié Erdély? – adventi homília, in Demény Péter (szerk.): *Lassított lónézés. Erdélyi magyar elbeszélők 1918–2000*, Kolozsvár, Kalota Könyvkiadó, 2002, 419–424.
- Előszó, in Visky Ferenc: *Fogoly vagyok*, Kolozsvár, Koinónia, 2002, 5–9.
- Utószó, in Nicolae Steinhardt: *A gyümölcs ideje*, Kolozsvár, Koinónia, 2001, 81–83.
- A különbözőség ajándéka, in Bálint Ágnes (szerk.): *A különbözőség ajándéka*, Kolozsvár, Koinónia, 1999, 305–319.
- A világ lelkiismerete. Marosvásárhelyi beszélgetés Székely Jánossal [részlet], in Dávid Gyula – Szász László (szerk.): *Egyedül. Székely János emlékezete*, Budapest, Nap, 1999, 255–264.
- Reden wir über die Liebe, in *Siebenbürgen, Magie Einer Kulturlandschaft*, Klausenburg, Korunk, 1999, 193–195.
- Károlyi Gáspár, in Jánosházy György (szerk.): *Erdélyi panteon. Művelődéstörténeti vázlatok I.*, Marosvásárhely, Mentor, 1998, 42–48.
- Egy szerelem krónikája [Előszó], in Szilágyi Sándor: *Boldog rabságom*, Kolozsvár, Koinónia, 1997. 4–8.
- Előszó, in Visky András (szerk.): *Színház és rítus: 100 éve született Tamási Áron*, Kolozsvár, Koinónia, 1997.
- A séta, in Majla Sándor (szerk.): *Erdélyi dekameron. Kortárs romániai magyar írók*, Székelyudvarhely, Ablak, 1996, 2. köt., 188–190.

- Control G Napló, in Körmeny Zsuzsa (szerk.): *Körkép*, Budapest, Magvető Kiadó, 1996, 46–52.
- A korszerűtlenség dicsérete [Előszó], in Balogh Judit (szerk.): *Ama kegyelemnek mennyei harmatja*, Budapest – Kolozsvár, Harmat – Koinónia, 1995, 8–13.
- Eurosport, in Láng Zsolt, Salat Levente, Visky András (szerk.): *Between*, Kolozsvár, 1995, 37–38.
- A hely szelleme [Előszó], in Visky András (szerk.): *A hely szellemei. A kolozsvári színjátszás 200 éves jubileumára kiírt drámapályázat nyertes műveinek antológiája*, Kolozsvár, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1992.
- Felismerni a világ szövedékét. Visky András beszélget Demény Attilával, in Várszegi Tibor (szerk.): *Fordulatok – Hungarian theatres 1992, I–II.*, Budapest, Várszegi T., 1992, 145–153.
- Janovics Jenő, avagy az értékörzés erkölce, in Kántor János (szerk.): *Erdélyi csillagok*, Budapest, Héttorony, 1990, 10–26.
- Hamlet elindul. Kísérlet a Bulandra-színház előadásának megértésére, in Fabiny Tibor – Géher István (szerk.): *Új magyar Shakespeare-tár – Hungarian Studies in Shakespeare*, Budapest, Modern Filológiai Társaság, 1988, 203–221.

SZERKESZTETT KÖNYVEK

- Stop the Tempo, fiatal román drámaírók*, Kolozsvár, Koinónia, 2008.
- Tompa Gábor színházi világa*, Kolozsvár, Koinónia, 2007.
- Cs. Szabó László terei: 1905–2005*, Kolozsvár, Komp-Press, 2005.
- Daray Erzsébet – Visky András (szerk.): *Mind testestől, mind lelkestől. Kortárs magyarázatok a Heidelbergi Káthehoz*, Kolozsvár, Koinónia, 2005.
- Az idegen és a zarándok*, Kolozsvár, Koinónia, 1999.
- Színház és rítus. 100 éve született Tamási Áron*, Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Állami Magyar Színház, 1997.
- Bilincseket és börtönt is. Dokumentum-kötet*, Kolozsvár, Koinónia, 1996.
- Kántor János – Kötő József – Visky András (szerk.): *Kolozsvár magyar színháza. Ezerhétszázkilencvenkettő – ezerkilencszázkilencvenkettő*, Kolozsvár, Gloria, 1992.

ESSZÉ, TANULMÁNY, BESZÉLGETÉS FOLYÓIRATBAN

- Végre beszél, *Színház*, 2016/6–7, 93–96.
- Mi történt Mariánnal? – avagy a Jób-kísérlet leírása, *Pannonhalmi Szemle*, 2016/4, 50–56.
- A mainstream vége, *Játéktér*, 2016/1, 56–58.
- Átugrani egy szakadékot és a túloldalról beszélni: Samuel Beckett és Kertész Imre misztikus fordulata, *Jelenkor*, 2015/9, 952–963.
- A nem meghatározható színház, *Élet és Irodalom*, LXI. évfolyam, 30. szám, 2015. július 24., 20.
- Sfârșitul mainstream-ului. Note în căutarea indentității teatrului, *Scena.ro*, 2015/3, 35–36.
- Középen állni, *Korunk*, 2015/3, 63–64.
- Poveștile publice și cele ascunse ale corpului uman, *Teatrul Azi*, 2015/3, 26–27.
- Teatru (sclerosis) multiplex, *Scena.ro*, 2015/1, 40.
- Fogolynak születni, avagy a történelem szelleme*, in *Bevésett nevek II. (Az emlékmű felavatásához kapcsolódó konferencia)*, Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2015.
- A nyelv mint esemény, *Nemzeti*, 2014/2, 20–21.
- Magyar lazac, *Korunk*, 2013/9, 80–85.
- Miért olvassunk Tóth Sárát?, *Látó*, 2013/4–5, 36–39.
- P’ansori-Büchner: Jurnal de dramaturg, *Scena.ro*, 2013/3, 42–43.
- Imagini și sunete de pe partea cealaltă a timpului, *Scena.ro*, 2012/4, 1.
- Caragiale și estetica absenței, *Scena.ro*, 2012/3, 1.
- Making an exit, *Scena.ro*, 2012/2, 40.
- Efectul Kantor, *Scena.ro*, 2012/1.
- Újra meg újra visszatértem lopni. Beszélgetés Charles Mee drámaíróval, *Színház*, 2012/8, 11–14.
- Egy librettó – tizenegy év múlva, *Látó*, 2012/4.
- Írás és színház. Egy Georges Banu-performansz leírása, *Színház*, 2013/5, 36–39.
- Conference Patrice Pavis, sur le theatre postdramatique, *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Dramatica*, 2012/2, 151–164.
- Who Speaks? – Kaddish for an Unborn Child as Dramatic Form, *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Dramatica*, 2012/2, 45–58.
- József és testvérei, *Korunk*, 2011/9, 25–26.
- Teatrul vechi si nou, *Scena.ro*, 2011/3.
- Dramaturgia jafului cultural, *Scena.ro*, 2011/1.
- Le théâtre de baraque. Esquisse d’autoportrait, *Alternatives théâtrales*, 2010/106–107, 84–85.

- A forma keresése, *Színház*, 2010/8, 52–55.
- În căutarea realității pierdute cu Fin Kennedy, *Scena.ro*, 2010/1.
- A műalkotás mint bűnjel. Nagyszombati homília, *Látó*, 2009/12.
- Efectul Warlikowski, *Scena.ro*, 2009/4.
- A botrány fenntartása. Beszélgetés Matthias Langhoff rendezővel, *Látó*, 2009/3.
- A marosvásárhelyi beszéd, *Korunk*, 2009/3, 71–73.
- Despre dramaturgia cotidianului, *Scena.ro*, 2009/1.
- Teatrul la Granita, *Scena.ro*, 2009/1.
- A gonosz dinamikája. Beszélgetés Robert Raponjával, *Látó*, 2008/8–9.
- Fogoly lány, Izrael országából, *Látó*, 2007/3, 72–75.
- Távolságból egység – értekezés a módszerről, *Studia Universitatis Babes-Bolyai-Dramatica*, 2007/2, 3–15.
- Három hang, *Műút*, 2007/1, 14–15.
- A megtorlás kegyelme, *Korunk*, 2006/5, 78–79.
- Egy angyal meghajol, *Látó*, 2006/10, 99–102.
- A szabadon választott másság jegyében, *Látó*, 2006/7, 83–87.
- Beteljesíteni a színházi tér álmát. Beszélgetés Mihai Măniuțiuval, *Színház*, 2005/9, 58–60.
- A különbözőség vidékén. Nádas Péter: Saját halál, *Jelenkor*, 2005/7–8, 750–759.
- A világ mint Zsidó Misi bácsi traktorja. Háy János: A Gézagyerek, *Jelenkor*, 2005/6, 639–647.
- A boldog játékos. Életforma és műforma: a könyv mint exercitia spiritualia, *Pannonhalmi Szemle*, 2005/4, 110–117.
- Senkiföldje, *Műhely*, 2005/3, 5–8.
- „Mert nem tudjátok”, *Vigilia*, 2005/2.
- A színházteoretikus mint theórosz, *Symbolon*, 2005/2, 5–16.
- Megállsz előttünk, *Debreceni Disputa*, 2005/1, 18.
- Végre csak akkor, *Debreceni Disputa*, 2005/1, 18.
- Ki beszél? A Kaddis a meg nem született gyermekért mint dramatikus forma, *Jelenkor*, 2005/1, 66–76.
- Nyelv és Isten-élmény. Nemes-Nagy Ágnes és a protestáns retorikai hagyomány, *Műhely*, 2005/1, 53–56.
- Kevesebbet adj, *Debreceni Disputa*, 2004/7–8, 24.
- Könnyebb a tevének, *Debreceni Disputa*, 2004/7–8, 24.
- Fejezetek a Szeretkezések könyvéből. Mihai Măniuțiu rendezőnek, *Jelenkor*, 2004/6, 481–482.
- Metszet, *Látó*, 2004/5, 10–15.
- Üzenet, *Műhely*, 2004/2, 3–11.

- Neked soul (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/12, 110–114.
- Énalanys és őtárgy között (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/10, 140–148.
- Kivándorlás a kereszténységből (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/7, 113–116.
- Death, lie thou there... (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/6, 124–127.
- Test, forma, transz-forma (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/5, 112–118.
- Időközben, útközben (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/4, 129–131.
- Nyelv és Isten-élmény (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/3, 116–120.
- Bergman, Tarkovszkij, Buber (Exercitia spiritualia), *Korunk*, 2003/1, 144–147.
- Kommentár és kommentár. Forgách András: Gonosz siker, *Jelenkor*, 2003/4, 416–422.
- Színház és idő, *Korunk*, 2003/2, 123–125.
- Mikor nyer egyszer az Isten? Balla Zsófia: A harmadik történet, *Új Forrás*, 2003/10, 53–58.
- Időközben, útközben (Villányi László: időközben), *Új Forrás*, 2003/6 és *Korunk*, 2003/4, 129–132.
- Megérkezés a 21. századba, *Provincia* (magyar nyelvű kiadás), 2002/24, 10.
- Kié Erdély?, *Provincia* (magyar nyelvű kiadás), 2002/21, 1–2. és *Látó*, 2002/3, 3–7.
- A közéleti keresztény minimum, *Vigilia*, 2002/12, 938–940.
- Levél Pályi Andrásnak, *Kalligram*, 2002/12, 84–87.
- 20., 21., a megmentett arc, *Élet és Irodalom*, 2002. szeptember 20.
- A belső tér színháza, *Látó*, 2002/4, 44–46.
- Lejönni az anyagról. Dér András: Kanyaron túl, *Pannonhalmi Szemle*, 2002/3, 149–152.
- Al cui e Ardealul?, *Provincia* (ediția română), 2002/21, 1–2.
- A fi și a nu fi, *Apostrof* [Cluj], 2001/12, 17.
- A költői válasz, avagy kié Erdély?, *Beszélő*, 2002/1, 126–127.
- Sosire în secolul 21, *Provincia* (ediția română), 2002/24, 10–11.
- Történetek a személytelen névmásról. Har-Kov-kommentárok, *Magyar Lettre Internationale*, 2001/41, 71–76.
- Har-Kov-kommentárok, *Provincia* (magyar nyelvű kiadás), 2001/18, 12–13.
- Comentarii din Har-Cov, *Provincia* (ediția română), 2001/18, 12–13.
- A kép, a mozdulat és a szó, *Filmtett*, 2001/11, 15–18.
- A tökéletes pillanat és a Név, *Iskolakultúra*, 2001/10, 110–112.
- A bölcsesség színháza. Párbeszéd Vlad Mugurral, *Színház*, 2001/9, 47–48.
- A különbözés kora, *Provincia*, 2001/8–9, 6.
- A nyelvtudomány napja, pünkösdi homília, *Jelenkor*, 2001/ 7–8, 754.

- Ha ketten vagy hárman. Lengyel László – Várszegi Asztrik: Beszélgető-könyvecske, *Pannonhalmi Szemle*, 2001/1, 116–120.
- A színház mint sziget. Dragos Galgoțiuval Visky András beszélget, *Látó*, 2000/8–9, 124–130.
- Komédiák a szeretetről. Kornis Mihály: Drámák, *Jelenkor*, 2000/2, 203.
- A szeplőtelen filmművészet – Szóts István: Szilánkok és gyaluforgácsok, *Filmvilág*, 2000/1, 54–55.
- A rejtőzködő színház, *Korunk*, 1999/6, 6–10.
- A könyv Prosperója, *Pannonhalmi Szemle*, 1999/2, 89–96.
- A színházi kép, *Kellék*, 1998/11–12, 125–135.
- A szerző legnagyobb bűne mégiscsak a szövegismeret hiánya marad, *Látó*, 1998/4, 94–97.
- Levélváltás (Selyem Zsuzsa – Szilágyi Júlia; Demény Péter – Láng Zsolt; Kelemen Attila – Szegő Katalin; Sebestyén Rita – Visky András), *Látó*, 1998/8–9, 198–204.
- Angyali és könyörtelen. Szempontok Tolnai Ottó totális színházának értelmezéséhez, *Jelenkor*, 1997/12, 1248.
- Mítosz vagy zsáner? Tamási Áron és a magyar színházi tradíció, *Színház*, 1997/9, 45–48.
- A színház mint ösvigasztalás, *Iskolakultúra*, 1997/10, 61–67., és *Korunk*, 1997/8, 9–14.
- Hermészi szerepben a dramaturg és a szöveg, *Színház*, 1997/7, 30–33.
- A dráma otthona, *Alföld*, 1997/2.
- Intézmény, kultúra és spiritualitás, *Iskolakultúra*, 1997/1, 21–26., és *Korunk*, 1996/9, 101–105.
- Bali, Bali, Bali, *Jelenkor*, 1996/3, 221.
- Egység a kétségben [Elhangzott az erdélyi magyar írók székelyudvarhelyi találkozásán], *Látó*, 1996/2, 74–76.
- Értékvadászat, *Korunk*, 1995/12, 3.
- Erdélyi dolgozószoba, *Korunk*, 1995/12, 21–22.
- Couleur locale, *Korunk*, 1995/12, 15–16.
- Control G. Napló, *Alföld*, 1995/7, 4–8.
- A könyv útja, *Korunk*, 1995/6, 3–5.
- Északi megállóhely, *Látó*, 1995/11, 7–16.
- Prófétai dramaturgia, *Pannonhalmi Szemle*, 1995/1, 3–8.
- A séta, *Látó*, 1995/1, 22–24., és *Jelenkor*, 1995/1, 66.
- Szöveg és tér. Németh László drámáinak térszemlélete, *Alföld*, 1994/12, 62–67.
- Eurosport – Eurosport, *Korunk*, 1994/12, 11–15.

- Transzilván pre-poszt, *Látó*, 1994/11, 76. Elhangzott az Ostmodern–postmodern című nemzetközi rendezvényen Bukarestben 1994. június 11-én.
- Kétely és önvizsgálat. Kántor Lajossal beszélget Visky András és Láng Zsolt, *Látó*, 1994/9, 17–22.
- A várakozás ideje, *Korunk*, 1994/8, 3–6.
- Ék test, *Korunk*, 1994/3, 99–103., és *Alföld*, 1994/7, 5–10.
- Reggeli csendesség, *Korunk*, 1993/12, 3.
- Köztem és köztem – A gályanapló naplója, *Magyar Napló*, 1993/8, 28–32., és *Korunk*, 1993/3, 48–55.
- Innen, *Korunk*, 1993/6, 3–5., és *Alföld*, 1993/8, 43–46.
- Et resurrexit. Kis lírai antológia. Bevezető Pilinszky János versei elé, *Látó*, 1993/5, 84–85.
- Farsang vagy aminek lennie kell, *Korunk*, 1993/2, 3–5.
- Hát-ország. A benső voyeur, *Korunk*, 1993/2, 73–74., és *Alföld*, 1993/6, 93–96.
- A város szellem. Selmeczi Györggyel beszélget Visky András, *Helikon*, 1993/1, 22–23.
- Hol élünk? A kolozsvári színjátszás 200. évfordulójára meghirdetett drámapályázatról, *Alföld*, 1993/1, 87–90., és *Korunk*, 1992/11, 47–49.
- Arany, tömjén, mirha, köd, *Korunk*, 1992/12, 3.
- A csodálatos halfogás, *Jelenkor*, 1992/9, 727.
- Feljelentő szerkezetek, *Korunk*, 1992/8, 35–38.
- Ott, lenn, a pályán, *Korunk*, 1992/5, 77–78.
- Kő, fa, érc, ég, *Jelenkor*, 1992/1, 55.
- Deó, *Alföld*, 1991/12, 23–26.
- Felismerni a világ szövedékét. Kolozsvári beszélgetés Demény Attilával, *Helikon*, 1991/50, 9.
- Miről beszélünk?, *A Hét*, 1991/20, 6–7.
- Mesterségem címere, *Korunk*, 1991/9, 1119–1121.
- Álomhatár, *Látó*, 1991/6, 704–714.
- Szolgálni és (ki)szolgálni, *Korunk*, 1991/5, 547–550.
- Beszéljünk a szeretetről, *Korunk*, 1991/4, 453–455.
- Miről beszélünk?, Kántor Lajos: Birtokon belül?, *Jelenkor*, 1991/4, 379.
- M. K., *Látó*, 1991/4, 416–417.
- Otthon vagyok, *Látó*, 1991/1, 34–39.
- Balla József kiállításai – (Szembe)nézni szakadatlanul, *Magyar Napló*, 1990/44, 14.
- 1990 mit jelent? Beszélgetés Cs. Gyimesi Évával, *Látó*, 1990/12, 1418–1424.
- Strasbourggi kommentár. Napló, *Korunk*, 1990/6, 728–729.

- A világ lelkiismerete. Marosvásárhelyi beszélgetés Székely Jánossal, *Látó*, 1990/6, 698–709., és in Székely János: *Három dráma*, Marosvásárhely, Mentor, 2009, 214–227.
- Könyörgés cenzúráért, *Korunk*, 1990/3, 334–336.
- Az áttörés, *Korunk*, 1990/1, 41–47.
- Rózsaszín újság: egyszeri, soha többé meg nem jelenő színházi lap, szerkesztette: Visky András, Kolozsvár, 1990.
- Magyarázom a bizonyítványom, *Korunk*, 1989/11–12, 892–894.
- Non est volentis, neque currentis avagy az esszé esszéje, *Korunk*, 1989/7, 522–523.
- Etűdök kora, *Korunk*, 1989/6, 433–437.
- Kelet-európai hallucináció avagy az elbeszélés gyönyörűsége, *Korunk*, 1988/9, 710–715.
- A tér metszései. Címszavak, cédulák Lászlóffy Aladár Színhelyek című lemezéhez, *Korunk*, 1988/7, 521–524.
- Hamlet elindul. Kísérletek a Bulandra színház Hamlet-előadásának megértésére, *Korunk*, 1988/4, 265–274.

VERSEK

- Augustinus-apokrifok, *Vigilia*, 2016/10, 743–744.
- Újabb ravatal, *Pannonhalmi Szemle*, 2016/3, 72–73.
- Két sírkőre; Szünetjel, *Korunk*, 2016/2, 133–134.
- Önmaga ellen; Gerendák; Semmi látnivaló; Kéktúra; 845 North Michigan Avenue, *Jelenkor*, 2016/ 1, 51.
- Két sírkőre, *Korunk*, 2014/1, 7–8.
- Caravaggio elkészíti az elveszett képek leltárát, *Látó*, 2014/7.
- A huszonötödik év; Kiáltás-töredék, *Látó*, 2014/12, 141.
- 1564 – 1964 – 2014, *Látó*, 2014/4.
- Átszállások (Hét repülőtéri feljegyzés), *Tiszatáj*, 2013/5, 18–20.
- Betsabé anyakirálynő hiábavaló intelmei fiához, Salamonhoz..., *Műút*, 2013/38, 92–93.
- Születésnapunkra, Aphrodité születése, *Jelenkor*, 2013/2, 143.
- Mint a lovat, *Vigilia*, 2012/11, 828.
- Neved, szabad pixelek; Fölmerül még az arc; Ne adj vissza, *Jelenkor*, 2012/3, 225–227.
- Több gondom volt magával a testtel, *Alföld*, 2012/6, 3–8.
- A bukás, *Műhely*, 2012/5–6, 8.

Mindig is hátrább, *Látó*, 2012/3.

Vízumkényszer; Kolozsvári anziksz: Halottak napja, in Pomogáts Béla (szerk.):

Erdélyi költők antológiája, Budapest, Éghajlat, 2011, 439–442.

A szikárius Júdás búcsúlevele; Halála előtt a ház, *Látó*, 2011/11.

Találkozás, *Műhely*, 2011/5–6, 114–115.

József és testvérei, *Korunk*, 2011/9, 25–26.

Kedves V!, *Látó*, 2011/11.

Anziksz; Feljegyzés a táncról; Két jegyzet Büchnerhez, *Tiszatáj*, 2011/10, 13–15.

Búcsú-képek: Csíksomlyó, in Mirk László (szerk.): *101 vers és ének Csíksomlyóról*, Kolozsvár, Kriterion, 2010, 138–142.

Miatyánk '95, in Szabó Róbert Csaba – Vida Gábor (szerk.): *A hibátlanság vágya, A Látó nívódíjai 1991–2009*, Csíkszereda – Marosvásárhely, Bookart – Látó, 2010, 55., és *Látó*, 1996/11, 3–4.

Ébredj, napsugár, in Padurean Judit Gabriella (szerk.): *Mókás természet*, Déva, Corvin, 2008, 72.

Advent, in Nagy Pál (szerk.): *Szép karácsony zöld fája*, Székelyudvarhely, Erdélyi Gondolat, 2008, 198–199.

Aranylevél, in Gryllus Dániel (szerk.): *Sárkány apó*, Budapest, Helikon, 2008, 51.

Song, in Molnár Judit (szerk.): *101 vers Európáról*, Kolozsvár, Kriterion, 2008, 163.

Songs of Passage, *Korunk*, 2007/2, 36–37., és *Korunk*, 2004/6, 3–5.

Próbatételek, *Jelenkor*, 2006/6, 686.

Bevégezetlen folytatás, *Látó*, 2005/11, és in Molnár Judit (szerk.): *123 vers a zenéről*, Kolozsvár, Kriterion, 2009, 174–176.

Ének, in Katona Éva (szerk.): *111 vers a szerelemről*, Kolozsvár, Kriterion, 2005, 127–128.

Tudod, hogy nincs, *Korunk*, 2005/3, 20–22.

Esti ima, in Banyó Péter et al. (szerk.): *Friss tinta!*, Budapest, Csimota – Pozsonyi Pagony, 2005, 146.

Kolozsvár anziksz: Farkas utca; A fiú atyjának üzen, in Molnos Lajos (szerk.): *Un pahar cu lumină*, Kolozsvár, Tinivár, 2005, 405–411.

Fekete erdő, fekete tenger, *Műhely*, 2005/6, 36.

1964, a hetedik év, *Jelenkor*, 2005/11, 1009–1010.

Fejezetek a Szeretkezések könyvéből, *Új Forrás*, 2004/4, 3–4.

[a másik arc. átirat]; [130. zsoltár. Átirat]; [Anna hálaadó éneke. Átirat], in Szentmártoni János (szerk.): *Az év versei 2003*, Budapest, *Magyar Napló*, 2003, 171–174.

Kolozsvári anziksz. A gyertyatartó; Kolozsvári anziksz. Rom, in Keresztury Tibor (szerk.): *Szép versek 2003*, Budapest, Magvető, 2003, 361–365.

- Kolozsvári anziksz. Farkas utca, in Kőrössi P. József (szerk.): *Költők könyve*, Budapest, Noran, 2003, 221–222.; in Cserép László (szerk.): *Egy hársfa emlékére*, Veszprém, Sempre, 2002, 91–93.; *Látó*, 2002/7, 87–88.; *Látó*, 2002/5, 34–36. [átkelés]; [megjelenesz, eltűnysz, eltűnysz]; „Kié Erdély?” in Fekete Vince (szerk.): *Erdélyi szép szó 2003*, Csíkszereda, Hargita Kiadóhivatal – Pro-Print Könyvkiadó, 2003, 286–295.
- A Kivonulás könyve, *Korunk*, 2003/1, 26–27.
- Test, *Jelenkor*, 2003/12, 1194–1195.
130. zsoltár, *Alföld*, 2002/12, 15.
- A másik arc, *Korunk*, 2003/12, 60.
- Egy búcsú képeire, in Márton Zoltán (szerk.): *A búcsú*, Kolozsvár, IDEA Design & Print, 2003, 97–101.
128. zsoltár; Anna hálaadó éneke, *Jelenkor*, 2002/11, 1141–1142.
- Kolozsvári anziksz, a gyertyatartó, *Beszélő*, 2002/1, 3.
- Haj; Az Olvasás Éve; A nyelvadomány napja – pünkösdi homília, in Fekete Vince (szerk.): *Erdélyi szép szó 2001*, Csíkszereda, Hargita Kiadóhivatal – Pro-Print Könyvkiadó, 2001, 271–279.
- [Himnusz], Ha megh, in Keresztury Tibor (szerk.): *Szép versek 2001*, Budapest, Magvető, 2001, 257–259.
- La parole singuliere, *Alföld*, 2001/9, 4.
- Goblen, *Látó*, 2001/6, 4–5.
- Rom, *Korunk*, 2001/11, 85–86.
- Az Olvasás Éve, *Jelenkor*, 2001/10, 1008.
- Messziről; A tengerimedve éneke; Fotóiskola haladóknak; Goblen; Ezredvég; Kolozsvári anziksz. Főtér; Intelem, in Balázs Imre József (szerk.): *Álmok szállodája*, Kolozsvár, Kalota, 2000, 457–466.
- Nyomok, in Keresztury Tibor (szerk.): *Szép versek 2000*, Budapest, Magvető, 2000, 217.
- A hagyaték, Változások, *Alföld*, 2000/8, 7.
- Mire leérek, Kolozsvári Anziksz. Halottak napja, *Alföld*, 2000/4, 6.
- Advent, *Korunk*, 2000/12, 8.
- Kolozsvári anziksz. Kőkert utca; Kolozsvári anziksz. Kiegyezés; Végre egy igazi, *Jelenkor*, 2000/3, 248.
- Kolozsvári anziksz, *Korunk*, 1999/12, 3–4.
- Heródes, Hermész, Erika; Kolozsvári anziksz. Tóköz, *Jelenkor*, 1999/9, 855.
- Ha hinni lehet; Dzsessz, *Alföld*, 1999/5, 52.
- Kolozsvári anziksz: A Szent-Mihály templom, *Forrás*, 1999/12.
- Vízumkényszer, *Jelenkor*, 1999/4, 363.
- Nyomok, *Beszélő*, 1999/4, 3.

- A szentek életéből, *Korunk*, 1998/12, 100–102.
- Messziről; Az utolsó fénykép, in Lisztóczy László (szerk.): *Hegyek, fák, füvek*, Gyöngyös – Sepsiszentgyörgy, Pallas – Catrum, 1998, 439–441.
- Pajesz, Franz, *Forrás*, 1998/12.
- Tej; Harang, *Jelenkor*, 1998/ 9, 865.
- Az aquinói-sír. Epitáfium, in Somos Béla (szerk.): *Egyetlen verseink*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997, 268.
- A szökés, in Keresztury Tibor (szerk.): *Szép versek 1997*, Budapest, Magvető, 1997, 65–67.
- Álomvidék, *Alföld*, 1997/4, és *Alföld*, 1996/1, és *Jelenkor*, 1997/3, 240., és *Jelenkor*, 1996/9, 794.
- Hérakleitosz-törmelékek, in Dérczy Péter (szerk.): *Élet és Irodalom antológia*, Budapest, Irodalom Kft., 1996, 69.
- Shakespeare-apokrif, *Új Forrás*, 1996/1.
- Miatyánk '95, *Látó*, 1996/11, 3–4.
- Az Aguinoi-sír. Epitáfium, *Alföld*, 1995/3, 3.
- Kolozsvári anziksz. Főtér, *Jelenkor*, 1995/9, 728.
- Levél hull, életem, *Látó*, 1995/4, 11.
- Ezredvég, *Korunk*, 1994/5, 3–4.
- A szerkezet amikor meglazul, *Jelenkor*, 1994/10, 846.
- Áhítatok, in Keresztury Tibor (szerk.): *Szép versek 1993*, Budapest, Magvető, 1993, 271–273. Áhítatok, *Tiszatáj*, 1993/4, 17–18., és *Magyar Napló*, 1993/12, 15., és *Látó*, 1992/4, 20–21., és *Alföld*, 1992/2, 17–18., és *Korunk*, 1991/10, 1190., és *Korunk*, 1991/12, 94–95., és *Látó*, 1990/12, 1467–1469., és *Jelenkor*, 1992/6, 525., és *Jelenkor*, 1991/7–8, 616.
- Lehetne ez, *Látó*, 1993/3, és *Pannonhalmi Szemle*, 1993/2, 77.
- Visky András – Tompa Gábor: épül-e, mondd, a feledésnek..., *Alföld*, 1993/12, 49.
- Visky András – Tompa Gábor: névtelenül és magabiztosan, mint..., *Alföld*, 1993/12, 48.
- Visky András – Tompa Gábor: szabadnak lenni mit jelent?, *Alföld*, 1993/12, 48–49.
- Berlin felett az ég, *Magyar Napló*, 1993/18, 15.
- Kikelsz a folyómederből, *Magyar Napló*, 1993/7, 22.
- Mesterségem címere. A csodálatos halfogás; Az ember itt; Az időt csak; Hóhajnal; Elég neked; A tópk hadjáratai; Áhítatok; Eljutva addig. Tovább soha, in Faragó Kornélia et al. (szerk.): *Kapun kívül*, Kolozsvár, Kriterion – Pelikán, 1993, 240–263.
- Tiavoli Ququriko idule, *Korunk*, 1993/1, 78–79.

- Egész-rész, *Alföld*, 1992/4, 33.
 Eljutva addig. Tovább soha, *Alföld*, 1992/12, 5.
 Arany, tömjén, mirha, köd, *Korunk*, 1992/12, 3.
 Az ember itt, *Korunk*, 1992/5, 42.
 Farsang vagy aminek lennie kell, *Korunk*, 1992/2, 3–5.
 Két négysoros, *Korunk*, 1992/1, 9.
 Nem rejtőzhetem; Elhomályosult arccal; Aki voltál, *Tiszatáj*, 1992/3, 20.
 Visky András – Tompa Gábor: Romániai négykezesek, *Alföld*, 1991/10, 50–51.
 Nagy csütörtök, *Látó*, 1991/12, 1429.
 Visky András – Tompa Gábor: [az íj, mely végül...]; [nem te, a megvilágítás...],
Jelenkor, 1991/5, 434.
 Visky András – Tompa Gábor: Romániai magyar négykezesek, *Alföld*, 1991/4,
 31–34.
 erdély, áhítat I., áhítat II., *Korunk*, 1991/6, 73–75.
 Tenger; Az utolsó fénykép, in Keresztury Tibor (szerk.): *Szép versek 1990*,
 Budapest, Magvető, 1990, 480–483.
 Példázat; Intelem; Találkozás, *Korunk*, 1990/7, 858–859.
 Három posztmodern, *Látó*, 1990/10, 1183–1184.
 Hóbagoly; Őszutó; Kút, *Látó*, 1990/1, 59–62.
 Őszutó, *Alföld*, 1990/4, 36–38.
 Lídia lépked a hóban, mintha menekülne, *Alföld*, 1990/11, 5–6.
 az utolsó fénykép, tenger, *Alföld*, 1990/4, 34–36.
 kút, *Jelenkor*, 1990/4, 330., és *Látó*, 1990/1, 61–62.
 Első levél, *Jelenkor*, 1990/7–8, 651.
 a tók hadjáratai, *Jelenkor*, 1989/6, 577.
 ablak, *Kortárs*, 1989/10, 27–28.
 Szubsztancia, *Kortárs*, 1988/4, 76–80.
 Lilaruhás nő, *Napjaink*, 1988/9, 17.
 hol, hol is; elaltat téged is valaki, *Jelenkor*, 1988/7–8, 667.
 Géza, Zsolt, András, Levente; Eltávozol egyszer te is; Kő, csillag, cédrus,
Napjaink, 1985/10, 21.
 A történelem átrendezése, *Kortárs*, 1985/7, 35–36.
 Óda a negyedhatos buszhoz, *Napjaink*, 1985/6, 14.

DRÁMÁK

- Juliet: A Dialogue about Love, trans. David Robert Evans, with revisions by Ailisha O’Sullivan and Jozefina Komporalý, in Jozefina Komporalý (ed.): *András Visky’s Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, Bristol, UK – Chicago, USA, Intellect, 2017, 43–108.
- I Killed My Mother, trans. Ailisha O’Sullivan, with revisions by Ágnes Lehóczky and Jozefina Komporalý, in Jozefina Komporalý (ed.): *András Visky’s Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, Bristol, UK – Chicago, USA, Intellect, 2017, 141–188.
- Porn, trans. Erzsébet Daray and Ailisha O’ Sullivan, with revisions by Jozefina Komporalý, in Jozefina Komporalý (ed.): *András Visky’s Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, Bristol, UK – Chicago, USA, Intellect, 2017, 209–268.
- Visszaszületés, *Jelenkor*, 2016/6, 569–594.
- Caravaggio terminál (2. rész), *Alföld*, 2015/12, 7–25.
- Caravaggio terminál (1. rész), *Alföld*, 2015/11, 9–20.
- Rádiójáték, *Látó*, 2015/1, 57–75., és *Látó*, 1999/12, 56–89.
- Pornó, *Látó*, 2012/8–9.
- Green Relief, *Látó*, 2010/8–9.
- Megöltem az anyámat, *Színház*, 2009/4, 1–16.
- Hosszú péntek, *Látó*, 2005/8–9, 42–79.
- A meg nem született: Kaddis, *Színház*, 2005/7, 1–12.
- A szökés, *Látó*, 2004/8–9, 3–33.
- Tanítványok, in Dávid Gyula (szerk.): *Caligula helytartója*, Kolozsvár, Kalota, 2003, 495–551.
- Tanítványok, *Látó*, 2001/8–9, 63–96., és *Színház*, 2001/11, 2–16.
- Rádiójáték, *Látó*, 1999/2, 89–96.
- Ajándéknapp, in *Szentvidám karácsony*, Kolozsvár, Koinónia, 1997, 21–31.

BESZÉLGETÉSEK

- ‘Holy Nakedness’: Interview with András Visky (by Márta Sipos), in Jozefina Komporalý (ed.): *András Visky’s Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, Bristol, UK – Chicago, USA, Intellect, 2017, 285–294.
- ‘God’s Accountability’: Interview with András Visky (by Márta Sipos), in Jozefina Komporalý (ed.): *András Visky’s Barrack Dramaturgy: Memories of the Body*, Bristol, UK – Chicago, USA, Intellect, 2017, 295–304.

- A szó, ami kimond engem. Jakus Ágnes interjúja, *Parókia*, 2016. augusztus 11. <http://www.parokia.hu/v/a-szo-ami-kimond-engem/>.
- A református templomban mindannyian meztelenek vagyunk. Visky Andrással Hegedűs Márk beszélget, *Reformatus.hu*, 2016. június 17. <http://reformatus.hu/mutat/12476/>.
- A boldog kételynek a talaján. Kőrössi P. József Visky Andrással beszélget, *Várad*, 2015/4.
- A színházról csak mint egésze-ről tudok gondolkodni. Visky András költő, dramaturg, drámaíró-t Szilágyi Aladár kérdezte, *Várad*, 2015/4.
- Mindenki meztelen. Visky András íróval Tompa Andrea beszélget, *Magyar Narancs*, 2014/31, 34–36.
- Sipos Márta – *Cel ce vede glasul*, ford. Alexandru Skultéty, București, Fundația Culturală “Camil Petrescu” – Revista Teatrul Azi, 2013.
- Lehet, hogy máris romok alatt vagyunk. Láng Orsolya beszélgetése Visky Andrással, *Helikon*, 2011/12.
- A szabadság megtapasztalásának lehetőségei. Kovács Flóra beszélgetése Visky Andrással, *Tiszatáj*, 2011/10, 16–22.
- Mint aki látja a hangot* – Visky Andrással beszélget Sipos Márta, Budapest, Harmat, 2009.
- Szerettem volna átélhetővé tenni a regényt. Visky Andrással Kőrössi P. József beszélget, *Szombat*, 2008/12, 26–29.
- Visky Andrással Bodnár Dániel beszélget, *Vigilia*, 2008/10, 767–774.
- A rendező barátja és rossz lelkiismerete. Hegyi Réka beszélgetése Visky Andrással, *Látó*, 2004/8–9, 34–44.
- Egyetlen verset írok, egyetlen történetet mesélek, sietősen és tökéletlenül. Erdélyi Erzsébet és Nobel Iván interjúja, in *Örökké itthon már e tájban. 15 interjú határon túli alkotókkal verseikről, novelláikról*, Budapest, Tárogató, 1999, 179–189.
- Az irodalmat mindennek ellenére evangéliumnak tartom. Erdélyi Erzsébet és Nobel Iván interjúja Visky Andrással, *Forrás*, 1998/12, 63–69.
- Én is másik ember vagyok. Kolczonay Katalin beszélgetése Visky Andrással, *Új Forrás*, 1996/1, 8–12.
- A verset mindig is a harmadik írja. Martos Gábor interjúja Tompa Gáborral és Visky Andrással, *Magyar Napló*, 1992/14, 17–20., és in Martos Gábor: *Éjegyenlőség. Írások az erdélyi magyar irodalomról*, Kolozsvár, Erdélyi Híradó, 2000, 101–105.

BEMUTATOTT SZÍNMMŰVEK

- Júlia*, rendezte Szabó K. István, Pesti Magyar Színház, Budapest, 2017.
- Juliet*, rendezte Boian Ivanov, Teatar Sava Ognjanov, Ruse, Bulgária, 2016.
- Júlia*, rendezte Nagy Regina, Harag György Társulat, Szatmárnémeti, 2016.
- Pornó*, rendezte Visky András, Harag György Társulat, Szatmárnémeti, 2016.
- Porno*, rendezte Cezi Studniak, Teatr Nowy, Poznan, Lengyelország, 2016.
- Pornó*, rendezte Visky András, Bethlen téri színház, Budapest, 2016.
- Megöltem az anyámat*, rendezte Szlúka Brigitta, Petőfi Színház, Sopron, 2016.
- The Unburied, The Saint of Darkness*, a radio play – Above the Arts – Arts Theatre, London, 2016.
- Caravaggio terminál*, rendezte Robert Woodruff, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2014.
- I Killed My Mother*, ZsírZsiráf társulat, Komarno, Szlovákia, 2014.
- Fatelessness*, rendezte Gia Forakism, HERE Arts Center, New York, 2014.
- I Killed My Mother*, rendezte Natalia Gleason, Summer Dialogue Productions, Rosemary Branch Theatre, London, 2013.
- Juliet*, rendezte Robin Witt, Sacred Playground Theatre Project, Edinburgh Fringe Festival, Edinburgh, 2013.
- Júlia*, rendezte Merő Béla, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 2013.
- I Killed My Mother*, rendezte Karin Coonrod, La MaMa Theatre, New York, 2012.
- Ha lesz egy férfinak...*, rendezte Borgula András, Gólem Színház, Budapest, 2012.
- Megöltem az anyámat*, rendezte Sata Árpád, Gárdonyi Géza Színház, Eger, 2012.
- Megöltem az anyámat*, rendezte Visky András, Aradi Kamaraszínház, Arad, 2012.
- Porno*, rendezte Thomas Quillardet, Théâtre de l'Odéon, 2012.
- Porn*, rendezte Éva Patkó, Theatre Y, Chicago, 2012.
- Megöltem az anyámat*, rendezte Albert Csilla – Dimény Áron, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2011.
- Porn*, rendezte Nagy Mari, Nemzeti Színház, Budapest, 2011.
- Alkoholisták*, rendezte Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2010.
- Backborn*, rendezte Stephanie Sandberg, Laboratory Theatre, Calvin College, Grand Rapids MI, 2010.
- Bernadett – Megöltem az anyámat*, rendezte Albert Csilla és Dimény Áron, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2010.
- Green Relief*, rendezte Visky András, Grand Rapids Art Museum, Grand Rapids MI, 2010.

- I Killed My Mother*, rendezte Karin Coonrod, Theatre Y, Greenhouse Theatre, Chicago, 2010.
- Juliet*, rendezte Karin Coonrod, Theatre Y, Royal George Theatre, Chicago, 2010.
- Megöltem az anyámat*, rendezte Bodolay Géza, Aranytíz Teátrum, Budapest, 2010.
- Megöltem az anyámat*, rendezte Bodolay Géza, Szegedi Nemzeti Színház, Szeged, 2010.
- Alkoholisták*, rendezte Szegváry Menyhért, Gárdonyi Géza Színház, Eger, 2009.
- FényÁrnyék*, rendezte Tóth Miklós, Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza, 2009.
- Naitre à jamais*, rendezte Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Színház, Festival d'Avignon, Avignon, 2009.
- Visszaszületés*, rendezte Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2009.
- Julietta*, rendezte Ioana Petcu, Jászvásári Nemzeti Színház, Jászvásár, 2008.
- Megöltem az anyámat*, M Stúdió, Sepsiszentgyörgy, 2008.
- Julietta*, rendezte Ioana Petcu, Iași Nemzeti Színház, Románia, 2008.
- Disciples*, rendezte Christopher Markle, SummerNITE Company, Elgin Art Showcase, Chicago, 2007.
- Hosszú péntek*, rendezte Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2007.
- Júlia*, rendezte Bocsárdi László, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy, 2007.
- Júlia*, rendezte Dér András, Kultea, Budapest, 2007.
- Disciples*, rendezte Stephanie Sandberg, Laboratory Theater, Calvin College, Grand Rapids MI, 2006.
- Juliet*, rendezte Christopher Markle, SummerNITE Company, Theatre Y, New American Theatre, Rockford IL, 2006.
- Disciples*, rendezte Stephanie Sandberg, Laboratory Theater, Calvin College, Grand Rapids MI, 2006.
- A szökés*, rendezte Patkó Éva, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat, Marosvásárhely, 2005.
- Julietta*, rendezte Mihai Măniuțiu, Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 2005. szeptember.
- Tanítványok*, rendezte Tompa Gábor, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2005.
- A meg nem született*, Kulka János felolvasó színházi estje, Vígszínház, Budapest, 2004. (Vendégjáték: New York.)
- A meg nem született*, Pécsi Országos Színházi Találkozó, felolvasószínház (Kulka János), Pécs, 2004. június.

- Vasárnapi iskola*, rendezte Selmeczi György, Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2003. (Vendégjáték: Budapest.)
- Júlia*, rendezte Tompa Gábor, Thália Színház, Budapest, és Állami Magyar Színház, Kolozsvár, 2002. (Vendégjátékok: Bukarest, Washington, New York.)
- Tanítványok*, rendezte Jámbor József, Csokonai Színház, Debrecen, 2001.
- Parafarm*, rendezte Demény Attila, Kolozsvári Állami Magyar Opera, Kolozsvár, 2001.
- Bevégezetlen ragyogás*, rendezte Demény Attila, Kolozsvári Állami Magyar Opera, Kolozsvár, 2001.
- Vércseh*, rendezte Kövesdy István, Nyílt Fórum, Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, 1995.
- Parafarm*, Kolozsvári Állami Magyar Opera, Kolozsvár, 1992.

RÁDIÓJÁTÉKOK

- Sugárkirálylány és Árnyékherceg avagy Miért van árnyéka a fénynek?*, rendezte Lehoczky Orsolya, Magyar Rádió, Budapest, 2007.
- Julieta*, rendezte Tompa Gábor, Teatrul National Radiofonic, Bukarest, 2005.
- Júlia*, rendezte Varsányi Anikó, Kossuth rádió, Budapest, 2003.
- A szökés*, *Forrás*, 2001/1, 19–38 (írott változat).
- A szökés*, rendezte Varsányi Anikó, Kossuth rádió, Budapest, 2000.
- Vércseh*, rendezte Varsányi Anikó, Kossuth rádió, Budapest, 1994.

LIBRETTÓK

- Bevégezetlen ragyogás, *Látó*, 2012/4 (írott változat).
- Demény Attila: *Haláltáncjáték*, Kolozsvári Állami Magyar Opera, CD-lemez: Hungaroton, 2002.
- Demény Attila: *Parafarm*, Kolozsvári Állami Magyar Opera, CD-lemez: Hungaroton, 2002.

TV-FILMEK

Júlia, producer Dunatáj Alapítvány, Duna TV, Budapest, 2004.
Két hét pihenő, producer Dunatáj Alapítvány, Duna TV, Budapest, 2004.
Azok a finom szellemi dolgok, producer Fórum Film, Duna TV, Budapest, 2003.
Anti, producer Fórum Film, Duna TV, Budapest, 2002.
Ítélet, producer Fórum Film, Duna TV, Budapest, 2002.

DÍJAK

József Attila-díj, 2009.
Bánffy Miklós Vándordíj, 2008.
A Pécsi Országos Színházi Találkozó KÜLÖNDÍJA a *Hosszú péntek* című dráma szerzői-dramaturgi munkájáért, 2007.
Székely János-ösztöndíj, 2007.
Gion Nándor-díj, 2005–2006.
Rát Mátyás-díj, 2005.
Év Könyve Díj, ARTISJUS – Arany János Alapítvány, 2004.
Budapest alkotói ösztöndíj, 2003.
Hangjáték Pályázat Díj, Magyar Rádió, Budapest, 2002.
Szép Ernő-díj, 2002.
Károli Gáspár-díj, 2002.
Salvatore Quasimodo-különdíj, 2001.
EMKE-díj, 2000.
Dramaturgok Céhe-díj, 2000.
Soros-díj, 1999.
Poesis-díj, 1993.
IRAT ALAP Nívódíj, 1993.
Móricz Zsigmond-ösztöndíj, 1993.
Látó-nívódíj, 1991, 1993, 1996, 2001, 2005, 2011.

TABULA GRATULATORIA



Albert Csilla
Annus Mihály
Bálint Eszter Teréz
Balla Szabolcs
Baráth Julianna Katalin
Béres István
Bernhardt Dóra
Bernhardt Péter
Bertha Zoltán
Bódi Kati
Bodolai Balázs
Bodolay Géza
Bodó Márta
Borsos Levente
Jeff Bouman
Carmencita Brojboiu
Luke Bretherton
Dályay Zsuzsa
Deres Kornélia
Dimény Áron
Faludy Judit
Fekete-Sipos Márta
Ferenczi Andrea
Fodor Júlia
Gail Heffner
Géczy Katalin
Géczy Lajos
Györgyjakab Enikő
Hajnal Anna

Herjeczki Kornél
Horváth Zoltán
Hunyadi Attila Gábor
Jakus Ágnes
Chase A. Johnson
Kató Emőke
Kékesi Kun Árpád
Ketesdy Beáta
Kerekes Erzsébet
Keserü Katalin
Kis Zoltán
Kis Etele
Kiss Gabriella
Jozefina Komporaly
Kovács Kinga
Jeremy D. Knapp
Kovács Flóra
Marcus Kracht
Kulcsár Edit
Laczkó Vass Róbert
Lázár Angéla
Lészai Lehel
Lovász Irén
M. Tóth Géza
Mártonffy Gábor
Mártonffy Jakab
Mihály Emőke
Miklós Attila
Miklós Barnabás

Miklós Kelemen
Molnár Sára
Mooréh János
Nagy Judit
Oloszka
Pálffy Zoltán
Palich Gabriella
Papp Ágnes Klára
Pásztor Péter
Perczel István
Rákóczy Anita
Ráthonyi Kinga
Réthelyi Orsolya
Sata Kinga-Koretta
Stief Magda

Szigeti László
Szikszai Erzsébet
Szikszai Klára
Szűcs Ervin
Telegdi-Csetri Áron
Telegdi-Csetri Viorela
Tordai Tekla
Vajna Noémi
Christine van Zanen
Steven van Zanen
Végh Attila Péter
Veres Emőke
Neil Wolstenholme
Zágoni Balázs
Zsigmond Andrea